حميد لحمداني

أسلوبية الرواية

مدخل نظري



منشورات دراسات : سال

حميد لحمداني

أسلوبية الرواية

مدخل نظري

منشورات دراسات : سال

الكتـــاب : أسلوبية الرواية (مدخل نظري).
المؤلـــف : حميد لحمداني.
منشورات : دراسات سميائية أدبية لسانية.
الطبعـــة : الأولى : 1989. البيضاء.
مطبعـــة : النجاح الجديدة ــ الدار البيضاء.
التوزيـــع : شوسبريس.
الإيـداع : 165 / 1989.

محتويات الكتاب

تقـــديم(*)

هذا الكتاب هو ثمرة ثلاث سنوات من التأمل، والبحث في موضوع أسلوبية الرواية، بعد أن تنبهت إلى أن النقد الروائي العربي، والغربي إلى حدما، لم يكن لهما اهتمام كبير بهذا الموضوع، وذلك أمام فيض من الدراسات البلاغية، والأسلوبية التي كتبت حول الشعر.

ولقد كان من الطبيعي وضع التساؤل التالي : لماذا لم تقم في العالم العربي (وفي الغرب إلى حد ما) بلاغة أو أسلوبية خاصة بالرواية ؟(1). ونحن ندرك ــ مع ذلك ــ أن الدراسات الغربية الحديثة، لامست هذا الموضوع تحت إسم الأسلوبية أو الشعرية، غير أن كثيرا من الأبحاث الأخرى أَبْعَدَتْ خُلاصَاتِها واستنتاجاتها التي تبدو لنا شديدة الأهمية في هذا المضمار ــ عن مجالي البلاغة والأسلوبية، مع أنها ذات علاقة وثيقة بِهِمَا كما سيتبين لنا داخل فصول الكتاب(**).

أما بالنسبة للبلاغة العربية القديمة. فهي لم تبلغ، حتى في أقرب مباحثها إلى الفن القصصي عموما، ونعني بذلك مبحثي الكناية والتمثيل، إلى جوهر الفهم البلاغي لطبيعة الفن القصصي، لسبب بسيط هو أنها لم تتمكن من تحويل ذاتها إلى أسلوبية تتجاوز إطار الجملة لتتأمل ما يمكن تسميته ببلاغة الخطاب ككل. ولقد أدهشني حقا أن يكون من بين الدارسين العرب في مطلع هذا القرن من نبه إلى أن تطوير البلاغة العربية مُتَوَقِّفٌ بالفعل على تخليصها

(*) راجع هذا الكتاب قبيل طبعه، وتدارك بعض هفواته الزميل : محمد العمري فله منا وافر الشكر.

(1) هناك تفاوت نسبي واضح، فالمعروف أن الرصيد البلاغي العربي يكاد يخلو من دراسة القوانين التي تتحكم في بناء القصة، بينما نَعْرِفُ أن أفلاطون في الجمهورية، وأرسطو في فن الشعر قد عالجا جوانب من هذا الموضوع.

(**) على أن هناك محاولات تسير في اتجاه البحث البلاغي مثل عمل جماعة «مو» في كتابهم «البلاغة العامة» ومجهود جيرار جنيت، وفليب هامون. انظر الإشارة إلى هذه المجهودات تحت عنوان : الرواية والمقومات البلاغية اللامحدودة.

من النظرة التجزيئية لمكونات الخطاب، وتحويلها إلى أسلوبية بهذا المعنى الصريح.

في هذا الإطار يرى أمين الخولي أن إلزام البلاغة «حدود الجملة أو ما يشبهها قد حرمها من أبحاث ضرورية للفن الأدبي، ضرورية لصناع القول من الكتاب والشعراء، ضرورية لجعلها بحثا في الحسن القولي مؤديا ثمرتَهُ.»(2)

ولقد وضع يده أيضا على نقطتين أساسيتين أهملتهما البلاغة القديمة، وهما :

— النظرة الكلية لمجموع النص سواء كان شعرا أم نثرا.

— ومراعاة الفروق الجوهرية بين الفنون الأدبية.

فمن الأشياء التي حرمت منها البلاغة القديمة في نظره :

«البحث في الأسلوب واختلافه وأوجه تفاوته ومزايا أنواعه المختلفة، والبحث فيما وراء المعنى الجزئي — تشبيه واستعارة أو كناية — من معنى كلي أو غرض يَقْصِدُ إليه الأديب، وكيف يَرْسُم له صورةً كاملة يُراعي تناسُبَ أجزائها، وصلة تلك الأجزاء، وكيف يُبْرِزُ كل جزء من الأجزاء، فتكون وَحْدَةُ دَرْسِنا القصيدةُ الكاملة أو القطعة النثرية بتمامها، لا البيت المفرد والفقرة الواحدة، ومن ذلك البحث في إيجاد المعاني كيف تكون ؟ وفي ترتيبها كيف يتم، وفيما يناسب كل فن أدبي منها وما لا يناسبه.»(3)

ومن المفارقات المثيرة للإنتباه أن كثيرا ممن مارسوا النقد القصصي والروائي في العالم العربي إلى حدود منتصف هذا القرن كانوا يدرسون الرواية بالمقاييس البلاغية المأثورة، وهي مقاييس نشأت أساسا من خلال تأمل ودراسة الظواهر الجمالية في الشعر والنثر الفني، واعتمدت بشكل جوهري على رصد الظواهر الجمالية الجزئية. ولقد كان من الطبيعي أن تُخَيِّبَ الروايةُ كل آمالِهِمُ المعقودة على هذا الفن الجديد الذي كان قد أخذ في اكتساب إعجاب كثير من المثقفين بين الفئات الإجتماعية المتوسطة. وكان السبب الأساسي في خيبة أمل هؤلاء النقاد هو أنهم لم يجدوا في لغة الرواية نفس إشراقة العبارة وتألقها المعهودين في الكتابة الشعرية أو في الخطب والرسائل الفنية. ولعل كثيرا منهم كانوا يطرحون سؤالا كالتالي :

---

(2) نشر أمين الخولي بحثه الذي اقتطفنا منه هذا الكلام سنة 1931 تحت عنوان «البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها». انظر د. عبد العزيز الدسوقي في كتابه «تطور النقد العربي الحديث في مصر». هـ.م.ع للكتاب. القاهرة 1977. ص 431 — 432.

(3) المرجع السابق. ص : 432

كيف يمكن لفن يفسح المجال لكل ضروب وأصناف الأساليب الإجتماعية «المنحطة» أن يضاهي لغة الشعر العليا ؟.

هل كان على النقاد البلاغيين أن يطالبوا الروائيين برفع مستوى أساليبهم إلى نفس مستوى اللغة الشعرية، أم كان عليهم أن يبحثوا عن قواعد بلاغية جديدة لدراسة هذا الفن الجديد المُحَيِّرِ ـــ لا بفنه كما يعتقدون ـــ ولكن بالتزايد المهول لعدد أنصاره ومتذوقيه ؟.

والواقع أن الذي حدث في تاريخ النقد الروائي العربي(4)، هو أن صوت النقد البلاغي بدأ يفسح الطريق مستسلما لاتجاهات النقد غير البلاغية، مثل الإتجاه التاريخي، والإجتماعي والنفسي، وأخيرا البنيوي. وقد ظلت بعض الآراء البلاغية حول الأسلوب تظهر هنا أو هناك على استحياء حتى ضمن هذه الإتجاهات، غير أنها أخذت تتلاشى تدريجيا لصالح المناهج الأخرى.

ولقد كان واقع النقد الروائي في أوربا نفسها إلى حدود القرن الثامن عشر أسير البلاغة الكلاسيكية، ولهذا كان عاجزا عن فهم الخصوصية الأسلوبية للرواية مما جعل أحد النقاد المعاصرين يُلَاحِظُ بأن البلاغة الكلاسيكية بقدر ما كانت تتميز بالحذق في تناول لغة الشعر، فإنها تتميز بالإبتذال عندما يتعلق الأمر بدراسة مشاكل السرد.(5)

ومع ذلك نستطيع القول هنا إنه لم يكن من الممكن على الإطلاق أن يفكر باحث عربي حاليا في إمكانية بناء بلاغة جديدة للرواية لولا التقدم الذي حصلت عليه ـــ فيما بعد ـــ الأبحاث البلاغية، والأسلوبية في ضوء تطور الدراسات اللسانية والبنائية المعاصرة خارج الوطن العربي.

ولا أحد يجرؤ على الإدعاء أنه يمكن، استنادا إلى البلاغة التقليدية ـــ عربية كانت أم غربية ـــ أن يبني نقدا بلاغيا أو أسلوبيا للرواية الحديثة والمعاصرة. لذلك فالتفكير في وضع بلاغة للرواية في العالم العربي أو غير العالم العربي مدين بالشيء الكثير للأبحاث الأسلوبية التي تطورت للأسف خارج البلاد العربية.

ومع ذلك فهذا الكتاب لا يرتمي آرتماءً كاملا في أحضان النظريات النقدية الغربية، كما أنه لا يتجاهل بعض المعالم، والمباحث البلاغية العربية التي إذا أعيد النظر فيها يصبح في

---

(4) نعتمد هنا في هذا الحكم على نتائج الدراسة التي نهيؤها حاليا حول النقد الروائي العربي بين النظرية والتطبيق بإشراف أستاذنا الدكتور محمد الكتاني.

(5) P.Hamon : Mise au point sur les problèmes de l'analyse du récit — in — le français moderne. Juillet 1972. N° 3. P: 200.

بإمكان الاستفادةُ منها في صياغة بلاغة جديدة للرواية، إنه على الأصح يتمثل آراء الآخرين ويصوغ رؤية واحدة يحدوها الحرصُ الشديد على تحقيق أكبر قدر من التماسك والإنسجام المنطقي، وذلك اعتمادا على بعض الأفكار الواردة سلفا في الموضوع، وأغلبها موجود في الثقافة الغربية المعاصرة وبعضها موجود في الثقافة العربية القديمة. وهناك ميل واضح إلى التأكيد **على أن بلاغة الرواية إذا أريد لها أن تصبح علما جديدا قادرا على استيعاب تقنية الرواية، ومقوماتها الجمالية، عليها أن تتحول إلى ما يمكن تسميته بأسلوبية الرواية**. وهذا هو الداعي الذي جعلنا منذ البداية نُقَرِّبُ بين المصطلحين حتى نجعل القارىء ينتقل في يُسْرٍ من بلاغة الرواية «إلى أسلوبيتها».

ومن الطبيعي أن يكون لهذا الكتاب، وهو يعتبر نفسه محاولة أولى في العالم العربي — حسب علمنا لوضع إشكالية ما يسمى ببلاغة الرواية وأسلوبيتها على بساط البحث بهذا المستوى من الأسهاب — طَابَعُ طرح القضايا وأثارة المشكلات، وهو إلى جانب ذلك يحاول التقاط الإشارات الدالة التي سبق إلى وضعها المهتمون بالفن الروائي في هذا المجال، وإخراجها في صياغة عامة تروم أن تعيد النظر جذريا في قضية جَمَاليَّة الرواية وطبيعتها الأسلوبية المتميزة.

وإذا كان يُنْظَرُ إلى الدراسات الأسلوبية في غالب الأحيان من زاوية كونها تعالج قضايا الشكل والصياغة الصورية (formele)(6) فإن النظرة الشمولية التي نُظِرَ بها إلى الرواية في هذا الكتاب، وضعت أسلوبية الرواية في إطار شروط التلفظ وفي طليعتها نوعيةُ الوعي الذي يتحكم في صياغة العمل الروائي شكلا ومضمونا. وهذا ما يفسر وجود مبحث خاص في الكتاب تحت عنوان : «**الأسلوب في نطاق الحوارية والمنولوجية، بحث في الرؤية الشمولية والأحادية للواقع في الرواية**».

ويتضمن هذا المبحث بالإضافة إلى المبحث الأول الذي ورد تحت عنوان : «**أسلوب الرواية ونقد الأسلوب الروائي**» وكذا مواطن متفرقة من الكتاب، كثيرا من الحقائق الجديدة، التي نزعم أننا توصلنا إليها بفضل التقريب بين الأفكار السالفة عن الموضوع، وبفضل الحلقات التي عقدناها خلال سنتين مع طلاب السلك الثالث حول «أسلوبية الرواية» بكلية الآداب بفاس. ونعتقد مع ذلك أن موضوع أسلوبية الرواية إذا نظر إليه من زاوية نتائج الأبحاث المعاصرة في الحقل اللساني والسيميولوجي بشكل عام (على فرض أن السيميولوجيا بأوسع

---

6) هناك على كل حال من تنبه إلى ضرورة إدراج السمات الدلالية والفكرية في الدراسة الأسلوبية أنظر La stilyistique. que sais — je ? N° 646. Puf. 1979. P: 9 غير أننا نتحدث هنا عن الطابع الغالب.

محليها تستفيد من مختلف العلوم المعاصرة : علم الإجتماع، علم النفس، الفلسفة، المنطق ورياضيات ... الخ) فإن أفاقا جديدة ستنفتح أمام الدارس لمعرفة مزيد من الأسرار المتعلقة بهذا الفن المتميز الذي هو «الرواية».

وإذا كنا نرى أن الجهد المبذول في هذا الكتاب كان يحاول السير في نفس هذه الوجهة قدر الإمكان، فإننا نرى أيضا أن هذا الكتاب ليس سوى علامة على الطريق الشاق والطويل، طريق المعرفة بأسرار الإبداع القصصي، والروائي بشكل خاص.

فاس في 1988/09/30

أسلوب الرواية ونقد الأسلوب الروائي

محاور رئيسية :

* تُعْتَبَرُ هذه الدراسة مدخلا نظريا لأجل قيام أسلوبية جديدة لدراسة الفن الروائي، لذلك تميل إلى تأمل طريقة تعامل الدراسة الأسلوبية السائدة سلفا مع الفن الروائي، كما تحاول تبين الفروق الجوهرية الكبرى بين أسلوب الشعر الغنائي وأسلوب الرواية خصوصا تلك التي تفرضها خصائص النوع الأدبي. وتتساءل : ما هي حدود فعالية التحليل الأسلوبي، اللغوي والبلاغي، بالنسبة للرواية ؟.

* تلاحظ الدراسة أيضا أن التعددية الأسلوبية للفن الروائي في ذاته ــ سواء كان منولوجيا أم ديالوجيا ــ تفرض قيام أسلوبية من نوع مخالف لتلك التي يُدْرَسُ بها الشعر الغنائي. ومن هنا تأتي أهمية بعض الملاحظات الأسلوبية النظرية التي وردت في النقد العربي والغربي فيما يخص طبيعة أسلوب الرواية. كما تأتي أيضا أهمية أبحاث «ميخائيل باختين» بشكل خاص وما تحتوي عليه من مصطلحات دالة :

تعددية اللغة (Plurilinguisme)، تعددية الصوت (Polyphonie) الحوارية (Dialogisme) وغيرها.

* تتلمس الدراسة خلال ذلك كله : علاقة الذات المبدعة بإبداعها الروائي. وعلاقة الصوت الأسلوبي الفردي، بالأصوات الأسلوبية للشخصيات المتباينة. كيف يتم للروائي أن يتعامل مع الأساليب المختلفة عن طريق أسلبتها (Stylisation) وإدماجها في نظام عام ؟.

كما تحاول في تضاعيف ذلك أن تفهم طبيعة بناء الأسلوب الروائي استنادا إلى فهم جديد لفكرة جاكوبسون عن إسقاط محور الإختيار على محور التركيب.

* * *

◦ نقد الإرث البلاغي.

هيمنت منذ زمن سواء في أوربا أم في العالم العربي النظرة الفردية لتحديد الأسلوب داخل

الأعمال الأدبية بشتى أنواعها، وقيل على الدوام بأن الأسلوب في الإبداع هو ما يميز المبدع باعتباره ذاتا قائمة في تفردها، وكان هذا الرأي قد ترسخ الإعتقاد به منذ أن قال الباحث والأديب الفرنسي «بيفون Buffon»(*) «بأن الأسلوب هو الإنسان عينه»(1).

وهذا الرأي على صعوبة إنكار أهميته وصوابه، لم يكن يخلو أبدا من نتائج تباعد بين المهتم بدراسة أساليب الأنواع الأدبية المختلفة، وبين المعرفة الدقيقة بالإختلافات الأساسية القائمة بين مستويات تحقق الأسلوب في كل نوع أدبي على حدة.

لقد كان من السهل تطبيق مقولة «الأسلوب هو الإنسان» على أنواع أدبية محددة في مقدمتها الإبداع الشعري، وخاصة الشعر الغنائي، بل نستطيع القول بأن جل الدراسات الأسلوبية وجدت في الشعر الغنائي، نموذجها المثالي للتطبيق. لذلك نظر على الدوام إلى لغة الشعر، وأسلوب القصيدة على أنهما مطابقان لهوية المبدع، ومعبران عنها. فقيل مثلا :

«إن الأسلوب الفرديَ حقيقةٌ ؛ بما أنه يتسنى لمن كان له بعض الخبرة أن يميز عشرين بيتا من الشعر إن كانت لراسين (Racin) أم لكُرْنَايْ (Corneille)، وأن يميز صفحة من النثر إذا كانت لبلزاك (Balzac) أم لستاندال (Stendhal).»(2).

على أننا نلاحظ هنا كيف يتم تطبيق نفس المقولة على الفن الروائي والشعر على حد سواء دون أن تؤخذ الفروق الخاصة المميزة لكل نوع على حدة. وستشكل مناقشة هذه النقطة بالذات جوهر هذه الدراسة.

ذلك أن عوامل تحديد الأسلوب ليست راجعة فحسب للمتكلم بل تخضع أيضا للخصائص المميزة للأنواع الأدبية، وهي مستمدة عادة من الموروث العام للنوع. وكل نموذج يمكن أن يدرس من الداخل فحسب فنتبين فيه آثار المبدع، وآثار الموروث على السواء. وعليه فما يبدو في نظرنا شديد الأهمية، **ليس هو الأخذ بفكرة المطابقة بين الذات والإبداع بطريقة آلية وبسيطة بل هو ماراعاة الوسيط بين الذات وما تريد التعبير عنه، أي الكيفية التي يتم بها للمبدع تحقيق طابع وجوده الخاص ضمن نوع أدبي، له وجود عام سابق على وجود المبدع نفسه.**

(*) عالم، ومهتم بالأدب. (1707 — 1788) له : (خطاب عن الأسلوب Discours sur le style. (1753).

(1) انظر المسدِّي عبد السلام : الأسلوبية والأسلوب. الدار العربية للكتاب 1982 ط : 2. ص : 67.

(2) المرجع السابق. ص 60.

لقد تم تصور الأسلوب في الإبداع الأدبي عموما عند النقاد العرب في العصر الحديث على أساس المطابقة بين الذات، والإبداع، لذا نجد أحمد الشايب في مؤلفه المشهور «الأسلوب دراسة بلاغية لأصول الأساليب الأدبية»(3) يأخذ مبدئيا بفكرة «بيفون» «الأسلوب هو الأديب»(4)، وتكاد الرؤية الذاتية عند هذا المنظر تهيمن على جل اهتمامه بالظاهرة الأسلوبية، لولا بعض الإشارات المتفرقة التي يولي فيها عناية خاصة للأنواع الأدبية والخصائص الأسلوبية العامة المميزة لكل نوع، حتى أنه يبين بوضوح في إحدى هذه الإشارات كيف أن الدراسة الأسلوبية ينبغي دائما التمييز فيها بين العام والخاص، بين خصائص النوع الأدبي المدروس، وبين الخصائص الأسلوبية الفردية لمبدع ما ضمن مشاركته الإبداعية في النوع. يقول في هذه الإشارة التي نعتبرها شديدة الأهمية :

«إن الأديب في حدود هذا الفن [يقصد الفن الذي يختاره الأديب كقالب للإبداع]، ومع التزامه خواصهُ الأدبية العامة يطبع الأسلوب طابعا آخر مُمتازاً، وخاصا به هو، بحيث لا يتوافر لصاحبه في نفس الفن أو الموضوع. وبذلك تتحقق للأسلوب ميزتان : ميزة عامة من حيث هو خطابة أو شعر أو كتابة، وميزة خاصة من حيث هو أثر لأديب ممتاز ؛»(5).

وتأتي أهمية أحمد الشايب بالنسبة لموضوع هذه الدراسة من كونه أفرد قسما خاصا يتحدث فيه عن الرواية (لولا أنه وسع هذا المفهوم ليتناول القصة الطويلة والقصيرة، والمسرحية على السواء). ولم ينظر إلى الفن القصصي عموما تلك النظرة الخاصة التي كان يتبناها بعض النقاد، **وذلك عندما اعتبروا الفن القصصي نوعا أدبيا منحطا من الناحية الأسلوبية لأنه يستخدم أساليب السوقة، والعامة**(6). ولا ننسى في هذا الصدد أن كتابه صدر في وقت مبكر كانت فيه هذه الآراء لا تزال تمارس تأثيرها (أي في سنة 1936)(7).

ولكن التقدير الذي أبداه أغلب النقاد الأوائل لهذا الفن يعبر في نفس الوقت عن إحساس

---

(3) أحمد الشايب «الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية» ط : 6. 1966.

(4) المرجع السابق. ص : 121.

(5) المرجع السابق : ص 122 ــ 123.

(6) انظر كيف تخوف هيكل في مقدمة روايته زينب لأنه كما قال، لم تكن الرواية بالفن الذي يشرف به صاحبه. وانظر أيضا مقال إبراهيم عبد القادر المازني حول رواية زينب وهو يصور فيه الموقف السائد بالنسبة للفن الروائي. مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر. أحمد إبراهيم الهواري. دار المعارف. ط : 1 1979. ص : 93.

(7) انظر موقفه الإيجابي من الفن الروائي : «الأسلوب» ص : 108.

بأهميته وبطبيعته المخالفة للشعر الغنائي على الأخص. غير أن التعامل المباشر مع الرواية لم يكن يكفي فيه هذا التقدير وحده، فقد كان يحتاج معرفة عميقة بمكوناتها، وممكناتها، ولذلك واجه أغلب النقاد هذا الفن بأدوات البلاغة التي كانت أداة فعالة في دراسة الشعر، والخطب، والرسائل، واقتصرت لذلك أغلب الملاحظات الأسلوبية على الجمل، والتعابير الجزئية، بل إن بعض الدراسات بقيت في حدود الشرح اللغوي للألفاظ(8).

ولقد حدد د. أحمد إبراهيم الهواري في كتابه القيم : «نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر.»(9) طبيعة التناول اللغوي، والبلاغي للفن الروائي، كما ساد في مطلع هذا القرن فتبين ما يلي :

1 ــ «لم يرث الناقد التقليدي تراثا نقديا في الرواية العربية يستمد منه تحليله النقدي وتفسيره لِلْعَمَلِ الروائي، لذا فقد قام بتطبيق المقاييس النقدية البلاغية التي أقرها البلاغيون القدماء في الشعر على الرواية **دون مراعاة للطبيعة النوعية للأجناس الأدبية.**»(10).

2 ــ «...وقف نقاد، بيئة اللغويين، أمام الكلمة المفردة لا لينظروا إلى دورها في تصوير الحدث ووصف المشاهد أو المواقف التي تحيا فيها الشخصية. بل لينظروا إلى مطابقتها للمعنى المعجمي، ولا يقيم الناقد وزنا ــ أو يكاد ــ للموضوع الروائي.»(11).

3 ــ بقي النقد اللغوي، والبلاغي للرواية، وخاصة من حيث دراسته للأسلوب الروائي معياريا يعتمد مقياس الصواب، والخطأ، ولذلك فقد تبنى النقاد تلك المقولات الأساسية التي أقرها النقد الإحيائي :

ــ «المقام والمقال»

ــ «مطابقة الكلام لمقتضى الحال»

ــ «اللحن»(12).

والواقع أن بعض هذه المقاييس كان يمكن أن يتم تطويعه لدراسة أحوال، ومواقف الشخصيات في الرواية، ونَقْصِدُ بذلك مسألة المقام والمقال، ومطابقة الكلام لمقتضى الحال،

---

(8) بعض الدارسين ينظرون إلى البلاغة القديمة على أنها عاجزة عن دراسة الأسلوب بشكل تام لأنها تعتمد على نقد القيمة في الوقت الذي ينبغي للأسلوب أن يُدْرَسَ بنقد الحقيقة. انظر Pierre Guiraud éssais de stylistiques. ed : Klincksiek. 1980 P : 11.

(9) نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر. دار المعارف ط: 1. 1978

(10)-(11) المرجع السابق. ص 78.

(12) المرجع السابق ص : 85.

ولا أن الوقائع الروائية عند البلاغيين كانت تُقَابَلُ دائما بالواقع الخارجي، في الوقت الذي نجد الرواية عادة تحيل على واقعها الخاص المنغلق على نفسه، كما تَبَيَّنَ ذلك النقدُ الروائيُّ المعاصر.

لقد تنبه النَّقْدُ المعاصر لحقيقة تكوين الرواية فأدرك أن كل عنصر أسلوبي في الرواية لا ينبغي أن يُدْرَسَ في علاقته بمكونات مرجعية تقابله في الواقع بالمكونات الأخرى الموجودة في عالم الرواية. فدراسة الإستعارة مثلا كمكون أسلوبي في الرواية لذاتها وفي ذاتها، أو الإكتفاء بمقابلتها مع الواقع، كل ذلك في نظر «برنار فاليت Bernard Valette» يؤدي **إما إلى دراسة جمالية صرف محصورة قيمتُها في الإستعارة نفسها وإما إلى تناول اعتباطي لا يراعي علاقة هذه الصور البلاغية بالسياق العام. إن الإستعارة في نظره غالبا ما تكون لها وظيفة تحفيزية في الرواية ولا يمكن فهمها أبدا بمقارنتها مع الواقع بل بمقارنتها مع وسائل التحفيز الأخرى الموجودة ضمن النسق السردي،** ويقرر فاليت في نهاية ملاحظته الأسلوبية **بأن الروائي بعد كتابة الصفحات الأولى من روايته تصبح جميع الاحالات التي تأتي بعد ذلك عائدة على رموز الرواية ذاتها وليس على الواقع**[13].

هذه الفكرة نفسها ألح عليها ميشال بتور عندما قال :

ــ «إن ما يقصه علينا الروائي لا يمكن التثبت من صحته. وما يقوله لَنَا يجب أن يكفي لإعطَاءِ كَلَامِهِ مَظْهَرَ الحقيقة»[14] وفي موضع آخر يقول :

«تهدف الرواية بالطبع، وينبغي لها أن تهدف إلى توضيح نفسها بنفسها»[15].

كل هذه الاراء تُوضِّحُ كيف أن التَّعامُلَ مع المستوى اللُّغوي الذي يُعْتَبَرُ في نظرنا مجرد مادة أولية في كتابة الرواية، يؤدي إلى نتائج شديدة الضحالة، سواء فيما يتعلق بدراسة أسلوب الرواية أو فيما يتعلق بفهم دلالتها العامة.

ولقد دُرِسَتِ الروايةُ في الغَرْبِ أيْضاً من زاوية لغوية ونُظِرَ إلى لغتها باعتبارها وحدات تعبيرية قابلة لأن تُدْرَسَ لسانيا غير أن النتائج التي تم الحصول عليها بقيت لا تتجاوز أبدا الحقل اللساني نفسه، وهذه ملاحظة قَدَّمها ميشال رفاتيير ــ وهو من أشهر الأسلوبيين المعاصرين ــ عندما لاحظ أن الوصف اللساني البنيوي للأسلوب إذا أريد له أن يكون فعالا ينبغي أن يراعي أن الأدب ــ وإن كان يقوم بالضرورة على أساس المكونات اللغوية ــ له خصوصية تميزه عن

---

13) Bernard valette : ésthétique du roman moderne. Nathan 1985. P: 120 — 121

14)-(15) ميشال بتور : بحوث في الرواية الجديدة. ترجمة فريد انطونيوس. منشورات عويدات. ط : 1. 1971. ص60 و ص 10.

الوقائع اللسانية الأخرى، ولذلك **فأي تحليل أسلوبي لساني خالص لا يمكن أن ينتهي إلا إلى إبراز الجوانب اللسانية وحدها**(16).

ولقد أشار الناقد اللبناني د. جزيف ميشال شريم في مؤلفه «دليل الدراسات الأسلوبية»(17) عند عرضه الكتاب «كونراد بيرو» وهو دراسة أسلوبية موضوعية تركز على الجملة في عمل روائي لمارسيل بروست، أقول أشار إلى أن المجهود الإحصائي، والمقارنات التي قام بها الناقد بقيت عاجزة عن تقديم ملاحظات شمولية عن عمل بروست كما أنها لم تستطع في نفس الوقت أن تمضي بالدراسة الأسلوبية إلى المستوى الذي يستوعب التركيب الأسلوبي العام. وتأتي ملاحظته على الشكل التالي :

«بيد أن ما يستطيع إنقاذ طريقة لتحليل الأسلوب كطريقة كونراديبرو هو إمكانية دمجها في عمل متكامل يَعْتَبِرُ النتاج الأدبي وكأنه وحدة نصية مُكوَّنة من أصغر وحدة لغوية ممكنة (أي الفونيم) صعودا حتى أكبرها (أي النتائج ككل) ومرورا بالمونيم والجملة، ويَتَوَجَّبُ علينا في إطار الجملة أن نقوم بدراسة أنماط الجمل وتحديد معالمها قبل أن نسعى إلى تحليل الأسلوب»(18).

ويمكنُ القولُ إنَّنا توصَّلنا حتى الآن إلى أن كل دراسة أسلوبية ينبغي لها مراعاة جانبين أساسيين.

1 ـــ ضرورة دراسة العناصر الأسلوبية الصغرى في ضوء مجموع النص، وذلك لكي تحتل موقعها الفعلي بالنسبة للنسق العام.

2 ـــ ضرورة مراعاة الخصائص العامة للنوع الأدبي الذي ندرسه أسلوبيا.

ويهمنا الآن أن نتوسع في هذه النقطة الثانية لأن الإشكال الأساسي الذي يطرحه التعامل

---

(16) Michael Riffaterre : éssais de stylistique structurale. Présentation et traduction de Daniel delas. Flammarion. 1971. P: 28.

(17) دليل الدراسات الأسلوبية. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت لبنان. ط : 1. 1984. ص 57.

(18) المرجع السابق. ص : 57. وقد أيد الناقد فكرته بالإعتماد أيضا على ما يقوله «كريسو» حين «يعتبر النتاج الأدبي وكأنه خطاب من نوع معين، ذو طابع وحدوى مميز يتألف غالبا من وحدات فرعية أوسع من الجملة، هي الفصل والقصيدة والمشهد، وكي يكون تحليل هذا الخطاب كاملا، يتوجب عليه أن يدرس الصلات القائمة بين هذه الوحدات الفرعية منفردة وبينها وبين النتاج بكامله.» انظر نفس الصفحة المشار إليها من المرجع السابق.

الأسلوبي مع الرواية قائم في إهمال الفروق الجوهرية بين هذا الفن والفنون الإبداعية الأخرى وأهمها الشعر الغنائي. والتطبيقاتُ الأسلوبيةُ البلاغية التي تناولت الفن الروائي في العالم العربي كانت غالبا ما تنطلق من مبدأ إخضاع الرواية للقوانين الأسلوبية للشعر ؛ في الإهتمام بالصورة واختيار أجود الأساليب وأسماها، مع الحرص على المطابقة التامة بين الكاتب وأسلوبه. وَكُلُّهَا مُنْطَلَقَاتٌ ستتبيَّنُ لنا خُطُورَتُها العلمية في ميدان التعامل الأسلوبي مع الرواية **لأنها تَدْرُسُ الأسلوب الروائي في غياب تام عن خصائص النوع الأدبي الروائي نفسه**(19).

ولم تكن الملاحظات النظرية التي قَدَّمَها بَعْضُ النقاد العرب منذ وقت مبكر لتنبه المهتمين بالتحليل المباشر للأعمال الروائية إلى ضرورة إدخال الخصائص الأسلوبية للنوع في الإعتبار عند تناول هذه الأعمال بالدراسة. ونحن نجد مثل هذه الملاحظات عند د. محمد غنيمي هلال حين يرى أن «الكاتب في أسلوبه يخضع لمقتضيات الجنس الأدبي الذي هو بسبيله، فإذا كان هذا الجنس قد اَقْتُبِس عن بلد أجنبي، فلذلك تأثير في الكاتب فيما يصور من مشاعر، وأفكار، ويتأثر الكاتبُ كذلك حين يختار الكلمات، وحين يبحث عن صور البيان الملائمة لموضوعه. وهذا لا يمنع من أن تظهر في وحدة العمل الأدبي أصالةُ الكاتب وطابعه الخاص، كما لا يمنع أن يخضع الكاتب فيما يكتب لقوانين لغته وأصولها»(20).

وإذا نحن حاولنا أن نستثمر هذه الملاحظة فإننا نستطيعُ أن نَسْتَخْرِجَ منها ما يلي فيما يتعلق بمظاهر الأسلوب في أي نوع أدبي :

— مظهر لغوي يقتضي الخضوع لقوانين اللغة التي يكتب بها المبدع، ويمكن دراسة هذا المظهر على أساس الصواب والخطأ. لأن الأسلوبي سيحتكم في هذا الجانب إلى القواعد اللغوية الجاهزة سلفا. وهذه الدراسة الأسلوبية هي التي مارسها اللغويون. وتوقفوا عند حدودها.

— مظهر إبداعي فردي، لا يخلو فيه الفَرْدُ مِنَ الخضوع لتقليد الأشكال البلاغية الموروثة، إلا أنه يحاول دائما أن يتجاوز التقليد، ويحقق ذاته من خلال هذا الموروث ذاته، باستخدامه لطرق جديدة تُكْتَشَفُ عند التحليل.

— مَظْهَرٌ خاص بالنوع يحترم فيه المبدعُ الخصائص الكبرى للنوع لأنه إذا حاول تغييرها جذريا، يخرج دون شك إلى نطاق نوع أدبي آخر. ولذلك يخضع مبدئيا للنوع مع مُحَاوَلَةٍ

---

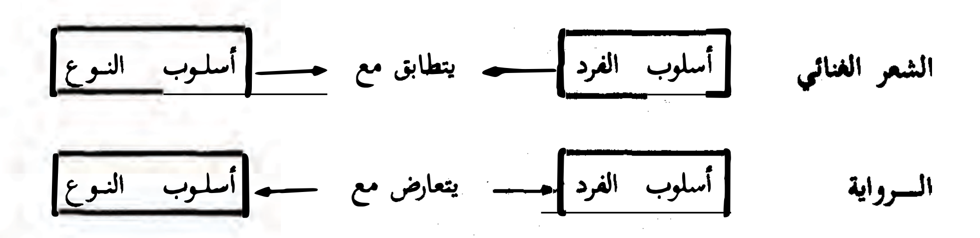
(19) انظر الإشارة إلى تأثير التقاليد التي يخلقها النوع الأدبي في الأسلوب : رونيه وِليك واستين وارين : نظرية الأدب. ترجمة محي الدين صبحي دمشق 1972. ص 233. الفقرة : 2

(20) د. محمد غنيمي هلال. الأدب المقارن — دار الثقافة — دار العودة بيروت ط : 5. ص : 283.

دائمة لتطعيمه أو إعطائه بعض ملامح الجدة(21).

وعلى ضوء هذا التحديد يمكن أن نقارن بين أسلوب الشعر الغنائي(*)، وأسلوب الرواية سواء كانت منولوجية أي ذات صوت رئيسي أو كانت رواية حوارية أي ذات أصوات متعددة كلها رئيسية.

ونستطيع القول بأن صوت الكاتب في الشعر الغنائي يُعْتَبَرُ جوهريا، بحيث يبدو لنا تعريف الأسلوب بأنه هو الكاتب، صالحا للتطبيق دون خطورة كبيرة، وإن كان ذلك لا يُعفي كليا من مراعاة خصائص النوع التي تبقى ثابتة. ومع ذلك فإن من الخصائص الثابتة في الشعر الغنائي **هو أنه يعبر عن النزعة الذاتية، وهذا يعني أن القصيدة الغنائية تلتقي فيها خصائصُ النوع بالمظهر الفردي، أو بتعبير آخر فخصائص النوع تزكي التوجه الفردي وتميل إلى التطابق معه. لأنها تُقِرُّ على مستوى عام بالوحدة الأسلوبية للفرد. أما الخاصية الجوهرية في النوع الروائي ــ مونولوجيا كان أم حواريا ــ فتعارض، بمستويات مختلفة، مع أي توجه أسلوبي أحادي وفردي مباشر، لأن الفن الروائي يقوم بالضرورة على مبدأ التعددية الأسلوبية. هكذا يحدث التقاء في الشعر الغنائي بين خصائص النوع، وبين النزوع الفردي للتعبير عن النفس بأسلوب يُطابِقُ الذات بينما يحدث صدام حاد في الرواية بين هذا النزوع الفردي وبين تعددية الأصوات التي تفرضها طبيعة النوع.**



(21) لقد تم التمييز منذ القديم بين خصائص الأنواع الأدبية سواء في العالم العربي أم في الغرب غير أن الشكل الروائي لم يكن له وجود مستقل معترف به لهذا ظل البحث في هذا الجانب متخلفا.

(*) حددنا الشعر الغنائي بالضرورة لأنه هو الذي يخلو أو يكاد من العناصر القصصية التي نريد أن نقارن الشعر بها.

(*) سنثني هنا بعض النماذج القليلة : كالقصص الوصفية الخالصة مثلا لكلود سيمون، وبعض الروايات التي تستخدم مُنُولُوجاً ذاتيا خالصا، كرواية زمن بين الولادة والحلم، إذ يمكن اعتبار النموذج الأول نثرا فنيا، والثاني شعرا.

وقد لمس «إيڤور انترز» في مقاله : «المدرسة التجريبية في الشعر الأمريكي»(22) جوهر الفرق بين الشعر الغنائي والرواية، ذلك أنه حتى ولو لجأ الشعر الغنائي إلى استخدام بعض تقنيات الرواية كالسرد، والحوار فإن الطابع الذاتي (وهو ما يمكن الإشارة إليه بالوحدة الأسلوبية) يبقى مهيمنا على مجموع النص، وهذا ما حاول «انترز» أن يعبر عنه بقوله :

«من الممكن آسْتِعْمَالُ أسلوبين أو أكثر في تنظيم الشكل. وفي المسرحية أو الرواية حيث يوجد مجال واسع للتغيير يُمْكِنُ استخدام عدد كبير من أساليب الإجراء، أما في القصيدة الغنائية فيندر أن يوجد أكثر من وسيلتين (...) وهكذا فإن السرد يتناوب مع العرض، إلا أن ما يحدث، في الواقع، هو أن كلا من السرد والعرض يتحركان بطريقة صالحة في بعض الأحيان فلا ينطبق عند ذلك الإنقسام في الأسلوب على الإنقسام في الموضوع»(23).

* جوهرية الصراع وتعددية الأساليب في الرواية

أين تتجلى تعددية الأصوات في الرواية وما يتبعها بالضرورة من تعددية للأساليب ؟ ذلك أن الرواية بسبب طابعها التمثيلي والتشخيصي يكون المبدع فيها مدفوعا إلى تنويع الأبطال، من مختلف المستويات الفكرية والإجتماعية، كما يحدث عادة في الرواية الواقعية وحتى إذا كانت الرواية تصور شريحة إجماعية واحدة فهي تحافظ دائما على تفاوت نسبي لدى كل شخصية في مستوى التفكير، ونوعية السلوك الفردي، وهذا التفاوت ليس مسألة عارضة في الرواية ولا هو تَرَف زخرفي بل هو مسألة ضرورية لقيام أي نوع من الحكي على الإطلاق، فإذا لم يكن هناك تعارض واختلاف من أي نوع، فلا يمكن أن يتحقق أي شكل من أشكال الحكي. ولقد تنبه الشكلانيون لطبيعة هذا الصراع الضروري الذي يقوم عليه الحكي بشكل عام فلاحظ توماشيفسكي قائلا :

«يمكن وصف تطور المتن الحكائي بأنه أشبه بمرور من وضعية إلى أخرى لاتصَافِ كل وضعية بصراع المصالح أو بالصراع بين الشخصيات. إن التطور الجدلي للمتن الحكائي، هو نظير تطور السيرورة الإجتماعية والتاريخية التي تُقَدِّمُ كُلَّ مَرْحَلَةٍ تاريخية جديدة كنتيجة لصراع الطبقات الإجتماعية في المرحلة السالفة، وفي نفس الوقت كساحة تَتَضَارَبُ فيها مصالح المجموعات الإجتماعية.» (24).

---

(22) من كتاب أسس النقد الأدبي الحديث. جماعة من النقاد، ترجمة هيفاء هاشم وزارة الثقافة دمشق 1966. ص : 185. انظر ما ورد تحت عنوان : التناوب في الأسلوب.

(23) المرجع السابق ص 185 — 186.

(24) نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة إبراهيم الخطيب — مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ط : 1. 1982. ص : 185.

وهكذا يُوَاجِهُ الأسلُوبُ الفرديُّ للمبدع في النوع الروائي أساليب متعددة، وهو مجبر على أن يبحث لنفسه عن مكان بينها، لأن هذه التعددية الأسلوبية هي خاصية جوهرية في الجنس الروائي.

ولا يمكنُ أَمَامَ هذه الحقيقة أن يلجأ الدارس الأسْلُوبِيُّ إلى تحليل الأسلوب الروائي ناظرا إليه باعتباره وحدة منسجمةً تعبر فقط عن الفردية الأسلوبية للكاتب، فيكون هذا عملا عشوائيا ولا معنى له في ضوء التعددية الأسلوبية التي تُكَوِّنُ مجموع البناء الروائي.

ولقد نبه د. صلاح فضل في نهاية مُؤَلِّفِهِ عن «علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته» إلى خطورة مثل هذا التعامل حين رأى أن «الخواص الجوهرية لطبيعة رؤية وأسلوب كل جنس من الأجناس الأدبية تنعكس على النسيج اللغوي لَهُ، وعلى بِنْيَةِ الصُّورَةِ فيه، وعلى علاقات أجزائه مما يفرض على الباحث أن يتريث في قبول أهمية أية ظاهرة أسلوبية تَطْمِسُ هذه الحدود المميزة وأن يراعي في بحثه خصوصية كل جنس أدبي مما ذكرناه ومما لم نذكره وأن يرهن أدواته في سبيل الكشف عن جوانب مُسْتَحْدَثَة منه وعلاقاتها الجدلية ببقية الأدوات والوسائل الأسلوبية.»(25)

إن الأخطاء العملية لنقد الأسلوب الروائي في العالم العربي متعددة النماذج، وكثيرا ما تكون الجوانب النظرية أكثر وعيا في النقد الروائي العربي، بحقيقة الأسلوب الروائي من الممارسة التطبيقية، نجد مثالا واضحا على ذلك عند د. عبد المحسن طه بدر، فهو ينبه نظريا إلى وجود تعدد لمستويات اللغة داخل الرواية بحكم الضرورة فيقول :

«وإذا كانت الضرورة الفنية تُبَرِّرُ ما لجأ إليه هيكل من استخدام العامية في الحوار، ليكون حواره أقرب إلى الواقعية في التعبير عن شخصيات أبطاله من الفلاحين ؛ فإن قضية استخدام العامية في السرد تبدو أكثر تعقيدا وأشد حاجة إلى التفسير.»(26) غير أنه عندما يتحدث في التحليل عن بعض الخصائص الأسلوبية كَقِصَرِ الجمل، واستخدام الأسجاع، والتقعير، والغريب، والوضوح والركالة، وغيرها(27)، لايحدد ما إذا كان يتكلم عن أسلوب الكاتب أم عن الأساليب التي كان الكاتب يَتَقَمَّصُها أحيانا أو يجعل شخصيات الرواية تتحدث بها. هنا

---

(25) د. صلاح فضل «علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته» دار الآفاق الجديدة. بيروت ط : 1 1985. ص 296 ـ 297.

(26) د. عبد المحسن طه بدر. تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870 ـ 1938) دار المعارف بمصر. 1968 ص : 332

(27) المرجع السابق انظر الصفحات : 76 ـ 115 ـ 167 ـ 257.

نقف على حقيقة اختلال مثل هذا التحليل الأسلوبي الذي يوحد مجموع الأساليب المستخدمة في الرواية تحت لواء الأسلوب الفردي للكاتب غافلا عن الخاصية الأسلوبية الجوهرية للنوع الروائي، وهي التعددية الأسلوبية. نجد هذا الإدماج الكامل لمجموع الأساليب في الوحدة الأسلوبية للكاتب أيضا في وقت مبكر، عند يحيى حقي ؛ فعن رواية «زينب» نفسها لهيكل، يقول :

«وأخيرا يكتبُ هيكل هذه القصة بعد تَدَبُّرٍ غير قليل وبتمهُّلٍ مَحْمُودٍ، (...) وتَصْحَبُهُ في أسفاره بين باريس ولندن وجنيف فيجدِّدُ التنقلُ هِمَّتَهُ ويُلون أسْلُوبَهُ، وهذا تفسير ما تلحظه من التزامه لألفاظ معينة يَكْثُرُ تكرارها في جزء من القصة دون بقية الأجزاء، وقد أمده جمال الطبيعة في أوربا بِصفاءِ روحي تدفقت بفضله عواطِفُهُ وانساق قلَمُه، فإذا القصة القصيرة التي كان يعتزم تأليفها أول الأَمر ينْفَسِحُ أمام عينيه مجالُها وآفاقها.»(28)

ونلاحظ هنا إلى جانب توحيد ما سماه بتلوين الأسلوب ضمن الفردية الأسلوبية للكاتب، إرْجَاعَ ذلك كُلِّهُ إلى صفاء روحي ودفق عاطفي مُتَّصِلَيْنِ بذاتية الكاتب.

لقد أهمل أَغْلَبُ النقاد العرب وغير العرب في الوقت الحالي ومنذ محاولات النقد الإجتماعي الروائي دراسة الأسلوب الروائي، وانتقلوا إلى مستويات أخرى من التحليل تتناول أنماط الشخصيات والأحداث، والصراع. ويبدو لنا أن هذا الإهمال لدراسة الأسلوب جاء بصورة تلقائية، ولم يكن مصحوبا في الغالب بمحاولة لتفسير أسباب هذا الإنتقال الصامت من مستوى الدراسة الأسلوبية البلاغية إلى المستويات الأخرى، لعله كان مجرد إدراك غير مباشر لعدم فعالية مثل تلك الدراسة، لأنها — في غياب فهم لحقيقة النوع — بقيت دائما أسيرة الوحدة الأسلوبية للكاتب مثلما هي متحققة في الشعر الغنائي، في الوقت الذي برهن التعامل المباشر مع الأعمال الروائية على أن هذه الوحدة لا وجود لها، على الأقل بالشكل الذي هي عليه في الشعر. إن سؤالا كبيرا يَفْرِضُ نفسه علينا هنا وهو : هل هناك إمكانية للعودة إلى دراسة الأسلوب الروائي وما هي زاوية النظر التي ينبغي لهذه الدراسة أن تأخذ بها في هذا المجال لكي تنقذ نفسها من الأخطاء القديمة ؟.

• أسلوبية جديدة للرواية :

ليس هناك — حسب علمنا — محاولات كثيرة لإعادة النظر في إمكانية قيام أسلوبية جديدة للرواية، ونجد في متناولنا الآن ما خلفه الناقد الروسي ميخائيل باختين، فقد كتب ضمن

---

(28) يحيى حقي : فجر القصة المصرية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1975 ص : 43.

مؤلفه «جمالية ونظرية الرواية»(29) فصلا في صميم الموضوع بعنوان : «الأسلوبية المعاصرة والرواية». وتأتي أهمية هذا الفصل من كونه أولًا وَجَّهَ نقدا شديدا للأسلوبية التقليدية في تعاملها مع الفن الروائي، وثانيا لأنه أقام تصورا جديدا لدراسة الأسلوب الروائي.

كما نجد دراسة مطولة بعنوان «الأفكار والأسلوب، دراسة في الفن الروائي ولغته»(30) لناقد روسي آخر يدعى «تشيتشرين»، وقد نُشِرَ في العراق بترجمة د. حياة شرارة، واستفاد صاحبه من أبحاث كثيرة سابقة عليه منها أعمال باختين نفسه كما أعلن صاحبه في المقدمة أن من المشاكل الأساسية التي تَشْغَلُ موضوع الكتاب هي قضية الرواية، «والرابطة التي تجمع بين مشاكل الأسلوب، ومشاكل الجنس الأدبي. وفي الفصل الأول من الكتاب نجد جل المنطلقات الأسلوبية الجديدة لدراسة الرواية كما تَصَوَّرَهَا قَبْلَهُ باختين إذ يرى مثلا أن : «مفهوم الأسلوب يفترض تاريخيا وجود التتابع والصراع والروابط المتبادلة بين الأساليب»(31).

كما ينقل بعض الأفكار لناقد أسلوبي مشهور سبقت أبحاثه أبحاث باختين نفسه وتردد إسمه كثيرا في مؤلفاته وهو ف. ف. فينوغرادوف : فقد أورد له تشتشرين الملاحظة الأسلوبية التالية، وهي حول رواية «الحرب والسلام» لتولستوي حينما قال : ((«ازداد تعقيد لغة «الحرب والسلام» بسبب تنوع أقنعة الكاتب» (...) الكاتب يغير دائما «أقنعته»، لأن تولستوي في الحرب والسلام كان فنانا وسيد التصوير الأدبي ومؤرخا وعسكريا مختصا وكاتبا اجتماعيا وفيلسوفا»))(32).

ورغم الإشارات المهمَّة للتعدُّدية الأسلوبية في الفن الروائي لم تَتَبَلْوَرْ بما فيه الكفاية في كتاب تشيتشرين جميعُ خصائص التعددية الأسلوبية وطبيعتها. لذلك يبقى باختين في نظرنا مرجعا أساسيا لكل أسلوبية معاصرة للفن الروائي.

بعد أن ينتقد باختين ما يُسَمِّيه «الأسلوبية التقليدية» التي كانت لا تؤمن إلا بالوحدة الأسلوبية للكاتب(33) يبين كيف أن الرواية تختلف عن الشعر الغنائي. بتعددية الأساليب، والأصوات واللغات :

---

(29) Mikhail Bakhtine : Esthétique et théorie du roman Gallimard : 1978

(30) صدر الكتاب عن وزارة الثقافة والفنون. الجمهورية العراقية سنة 1978.

(31) المرجع السابق ص : 24.

(32) المرجع السابق ص : 27.

(33) Mikhail Bakhtine : Esthétique et théorie du roman traduit du russe par Daria Olivier. Gallimard 1978. P : 87.

1) * فالسرد المباشر وهو خطاب للمؤلف قد يُوَظِّفُ إلى جانب الأسلوب الأدبي، أشكالا أسلوبية أخرى غير أدبية بالضرورة كالمواعظ الأخلاقية، والفلسفية، والخطابية والوصف الإثنوغرافي، وأسلوب التقارير ..الخ.

2) * قد يضم الحوارُ جميع اشكال الكلام الشفوي السائدة في اللغة الإجتماعية بمعناها الواسع بما فيها اللهجات المختلفة.

3) * كل شخصية في الرواية تميل إلى أن تتميز بأسلوبها الخاص وهو ما يعكس أيضا نمط تفكيرها(34).

ويرى باختين **«أن هذه الوحدات الأسلوبية المتغايرة تَتَّحِدُ، عند دخولها إلى الرواية، وتُكَوِّنُ فيها نظاما متناسقا وتخضع للوحدة الأسلوبية العليا لمجموع العمل الذي لا يمكن أن نطابقه مع أي من الوحدات التابعة له.»** (35).

والوحدة الأسلوبية العليا التي يشير إليها هي أسْلُوبٌ من طبيعة مخالفة للوحدات الأسلوبية المُكَوِّنة للعمل الروائي، إنها على الأصح قوة **مُؤَسْلِبَةٌ للأساليب**، أي تصنع من أشكال أسلوبية متعددة أسلوبا آخر لها من طبيعة مخالفة للتركيب المألوف في لغة الشعر الغنائي أو النثر الفني ذاته. ولهذا تحدث باختين عن مفهوم «الأسلبة (Stylisation)(36) باعتباره دالا على معنى تنظيم الأساليب ضمن نسق واحد، يخضع بذاته لمفهوم «الحوارية» (Dialogisme) وهو عامل منظم لأنه يحدد دلالة كل صوت أو أسلوب داخل مجموع النسق،(37) وفي هذه الحالة قد لا تكون الوحدة الأسلوبية دالة على نفسها إذا نُظِرَ إليها في ذاتها، بل هي لا تأخذ معناها إلا داخل مجموع الوحدات الأخرى وفي ارتباطها بها، لذلك يبدو أن لا معنى لدراستها بمعزل عن موقعها الخاص.

ولتوضيح هذا الجانب المهم نجد مثلا في رواية «اليتيم» لعبد الله العروي، مقطعا طويلا تتحدث فيه شخصية «الأب» عن ماضيها بلغة يمكن وصفها بأنها لغة رسائل العوام، ويأخذ حديث الأب حيزا يقارب عشر صفحات(38). ماذا سيكون موقف الأسلوبي التقليدي لو تناول

---

(34) Ibid : P : 88

(35) Ibid : P : 88

(36) ميخائيل باختين «شعرية دوستويفسكي» ترجمة د. جميل نصيف التكريتي. دار توبقال للنشر. ط : 1.1986. ص : 270.

(37) M. Bakhtine : Esthétique et théorie du roman. P : 175 — 176

(38) عبد الله العروي رواية «اليتيم» دار النشر المغربية. ط : 1. 1978 من ص : 48 إلى 58.

هذا المقطع بالدراسة ؟ سيلاحظ بأن لغة الكاتب فيه قد نزلت إلى مستوى عامي. والواقع أن هذا الجزء لا يمثل أبدا لغة الكاتب في لحظة من لحظاتها بل يمثل تقمص الكاتب لأسلوب شخصية بذاتها تماما كما يفعل الممثل على خشبة المسرح. إننا حقا سنكون مضحكين عندما نقرر بأن الممثل الذي يقوم بدور صعلوك، ويتحدث بلغته، بأنه يمتلك أسلوب الصعاليك فكذلك يكون موقفنا عندما نتبنى رأي الدراسة البلاغية في دراسة الأساليب المختلفة داخل العمل الروائي. ونتذكر في هذا الصدد رأي «فينوغرادوف» عندما تحدث عن تنويع تولستوي للغة في رواياته وتعقيدها بسبب استخدامه للأقنعة المتعددة. وهكذا فالروائي لا يكتب بأساليب متعددة ولكنه على الأصح يوظف هذه الأساليب، ويتقمصها. ويُمْكِنُ أن يُدْخِلَ أسْلُوبَهُ الخاص إلى الرواية في السرد غير أنه سيكون واحدا من الأساليب الموجودة في الرواية (*) ولا يتحدد معناها أيضا إلا ضمن علاقته بمجموع الأساليب الأخرى. وهذا معنى قول باختين بالذات :

«إن جوهر القضية لا يتعلق بوجود أساليب لغوية محددة ولهجات اجتماعية ...الخ، وهو وجود يتقرر عن طريق الإستعانة بمعايير علم اللغة الصرف، ولكن الجوهري في القضية هو من أي زاوية حوارية وضعت هذه الأساليب جنبا إلى جنب أو الواحد في وجه الآخر داخل العمل الأدبي.» (39).

يبدو لنا من خلال ما تقدم أن الأسلوبية إذا أرادت أن تجدد نظرتها، وتعود إلى دراسة الأسلوب الروائي، عليها أن تأخذ كل تلك الملاحظات الجوهرية بعين الإعتبار، مع أن كثيرا من القضايا الجزئية تحتاج إلى مزيد من إلقاء الضوء في هذا المجال، منها الفرق بين الرواية المنولوجية والرواية الديالوجية، ثم كيفية فرز الأساليب في الروايات المختلفة. وكيفية إعادة تنظيمها لتحديد الأسلوب العام الذي ينتظمها، هذا الأسلوب الذي لا يمكن دراسته بالوسائل البلاغية لأنه يتجاوز مستوى الأساليب الفردية مادام يستخدمها هي بالذات في بناء نسقه الخاص، إلى الحد الذي جعل باختين يقترحُ بديلا لسانيا جديدا لدراسته سماه علما ميتا لسانيا (Métalinguistique)(40)، مثلما اقترح ذلك أيضا رولاند بارت عندما ميز بين لسانيات الجملة، ولسانيات الخطاب(41).

(*) ينطبق هذا الأمر بصورة جلية على الرواية الديالوجية بينما يميل أسلوب الكاتب في الروايات المونولوجية إلى الهيمنة، لذلك تُعْتَبَرُ هذه الرواية أقرب إلى الشعر من الرواية الديالوجية. ومع ذلك تخضع الرواية المنولوجية لمبدأ تنويع الأساليب والأقنعة، وسيتبين لنا فيما بعد بوضوح كيف يكون هذا الخضوع.

(39) ميخائيل باختين «شعرية دوستويفسكي» ص : 266.

(40) المرجع السابق ص : 267.

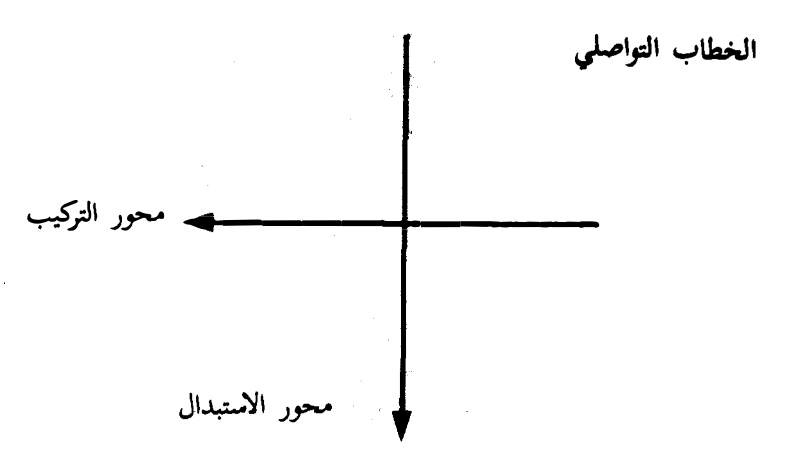
(41) R. Barthès Introduction à l'analyse structurale des récits. in — L'analyse structurale du récit. Communication 8 : Points. Seuil. 1981. P : 9.

* الاسقاط المضاعف لمحور الإختيار على محور التركيب :

ولكي نتبين بوضوح الفرق الجوهري بين لغة الرواية، ولغة غيرها من أشكال التعبير اللغوي، سواء تعلق الأمر بالخطاب التواصلي العادي أم بالخطاب الشعري، نقترح أن يكون منطلق توضيحنا هو التعريف الذي قدمه «جاكوسبون» للأسلوب في كتابه «أبحاث في اللسانيات العامة»(42) عندما رأى أن كل تعبير لغوي لابد أن يتم بواسطة إسقاط محور الإختيار على محور التوزيع، فيقول :

«إن الفرد وهو يعالج نمطي الإرتباط هاذين (التماثل والمجاورة) بمظهريهما (الموضعي والدلالي) وذلك بواسطة : الإختيار ـــ التأليف ـــ التراتب، يكشف عن أسلوبه الخاص، وعن ذوقه وعن أفضلياته النطقية»(43).

وإذا كانت اللغة العادية التي يُقْصَدُ منها التواصل وتَقِلُّ فيها الطاقة الشعرية الناتجة عن الإنزياحات، قابلة لأن تُمَثَّلَ بالمحورين التاليين.



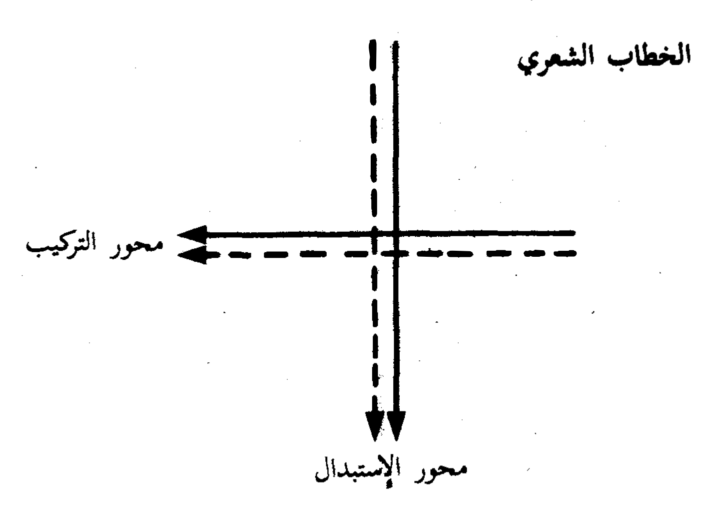
فإن اللغة الشعرية على سبيل المثال، لا يمكن التعبير عنها فقط بهذا الشكل البسيط ؛ فَمَعَ أن الشاعر يخضع بالفعل في صناعة أسلوبه إلى القاموس اللغوي المتداول في ميدان الشعر إلا أنه لا يصنع لغته بالبساطة التي يتحدث بها الناس العاديون، فهناك دائما انزياحات عن

---

(42) Essais de linguistique générale. Ed : Minuit 1970 T : 1. P : 62 et 220

(43) Roman Jakobson : Essais de linguistique générale P : 62 et P : 220

المعنى الأصلي للكلمات التي يستخدمها، كما أن التركيب نفسه يميل إلى خرق القواعد المألوفة كما يؤكد جان كوهن(44). لذلك نتصور أن تقاطع محوري الإستبدال والتركيب، يوازيهما في اللغة الشعرية محوران آخران يمثلان خرق المألوف أي يمثلان الإنزياح الناتج عن البعد الشعري للعبارة. ويمكننا أن نوضح ذلك بالشكل التالي :



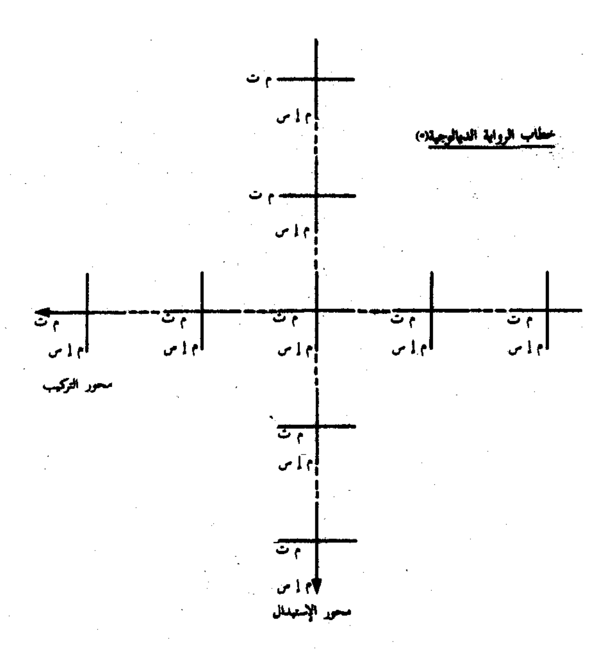
ويشير الخطّان المتقطّعان إلى عملية الإنزياح ذاتها التي تَحْدُثُ في لغة الشعر.

غير أننا لو حاولنا أن نتمثل الأسلوب الروائي، وفق منطلق جاكوبسون في تعريف الأسلوب أي اعتمادا على التقاطع البسيط بين محوري الإستبدال، والتركيب، فإننا نواجه مشاكل كثيرة أهمها مسألة التعددية الأسلوبية التي يعرفها هذا الفن ؛ فغالبا ما يلجأ كُتَّابُ الرواية إلى استخدام أساليب متعددة تبعا لتعدد الأبطال، واختلاف المواقف، والأحداث. وثانيا مسألة التمييز بين الرواية الديالوجية، والرواية المونولوجية ؛ ذلك أن الأولى تلتزم بتعددية متكافئة للأساليب، وتبتعد قدر الإمكان عن كل تمركز على الذات أو على إديولوجية مفردة، وهي لذلك أكثر أنواع الرواية ابتعادا عن الشعر ولوازمه، وأهمها الإنزياح بالمعنى البلاغي. ولعلنا قدمنا سابقا ما يُسَهِّلُ فهم كون الرواية الديالوجية هي نوع من الأسلبة للأساليب، بمعنى أن الروائي الديالوجي لا يصنع أسلوبه كما يفعل الشاعر أو حتى المتكلم العادي بل هو يبحث عن

(44) جان كوهن : بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الولي ومحمد العمري دار توبقال. البيضاء 1986 ص 194 وما بعدها.

أساليب جاهزة في الواقع الإجتماعي والثقافي المحيط به، ومصدره في هذه الحالة ليس هو القاموس ــ كما هو معتاد بالنسبة لتأليف اللغة التواصلية أو الشعرية ــ **بل هو مُدَوَّنَةُ الأساليب الإجتماعية**. وقد استخدم «بيير زيما» في كتابه «الإزدواجية الروائية» مصطلحا نراه مناسبا للتعبير عما نقصده هنا، وهو مصطلح : «السوسيولهجات» (Sociolectes)(45). ومعنى هذا أن الروائي يأخذ مادته من «السوسيولهجات» الموجودة في الواقع المحيط به أي مما سماه «زيما» نفسه بالوضعية السوسيولسانية (La situation sociolinguistique)(46).

ولا ينبغي أن نعتقد أن الروائي الديالوجي يتخلى بشكل تام عن الخضوع لِقَانُونِ اللغة الذاتية التي تُصنَّعُ اعتمادا على القاموس اللغوي والقواعد النحوية، ذلك أنه يكون مضطرا إلى ذلك في لحظتين : لحظة التعبير عن آرائه الخاصة ولو خلف ستار شخصية تقمص مواقفه الإديولوجية، ولحظة توظيف اللغة كأداة للربط والمقابلة بين الأساليب المختلفة التي تتصارع في النص. لهذا كله نتصور أن بناء الرواية يتم بصورة معقدة لأنه يقيم تقاطعا بين محورين له طبيعة مخالفة للتقاطع المحوري العادي. ونتمثل العملية التي تجري في هذه الحالة على الشكل التالي :



(45) Pierre V. Zima. L'ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil. le sycomore 1980 p : 50

(46) Ibid. P : 49

(*) م ت = محور التركيب. م إس = محور الإستبدال.

فالوضعية السوسيولسانية تقدم للروائي الديالوجي أساليبَ جاهزةً يختارُ منها ما يراه مناسبا لصياغة عالمه الروائي. وهذا الإختيار هو الذي يَسْمَحُ بخلق الإستبدال، ثم إنه عندئذ يقيم علاقات خاصة بين هذه الأساليب، لا على أساس التركيب النحوي المألوف بين الكلمات **بل على أساس نحو جديد هو نحو تركيب الأساليب**، ومعلوم أن هذا النحو الخاص ليس موجودا كقواعد جاهزة وكونية بل يكون للمبدع دور كبير في صياغة هذا النحو الجديد دون مانع من الإستفادة من تجارب الكتابة الروائية السابقة.

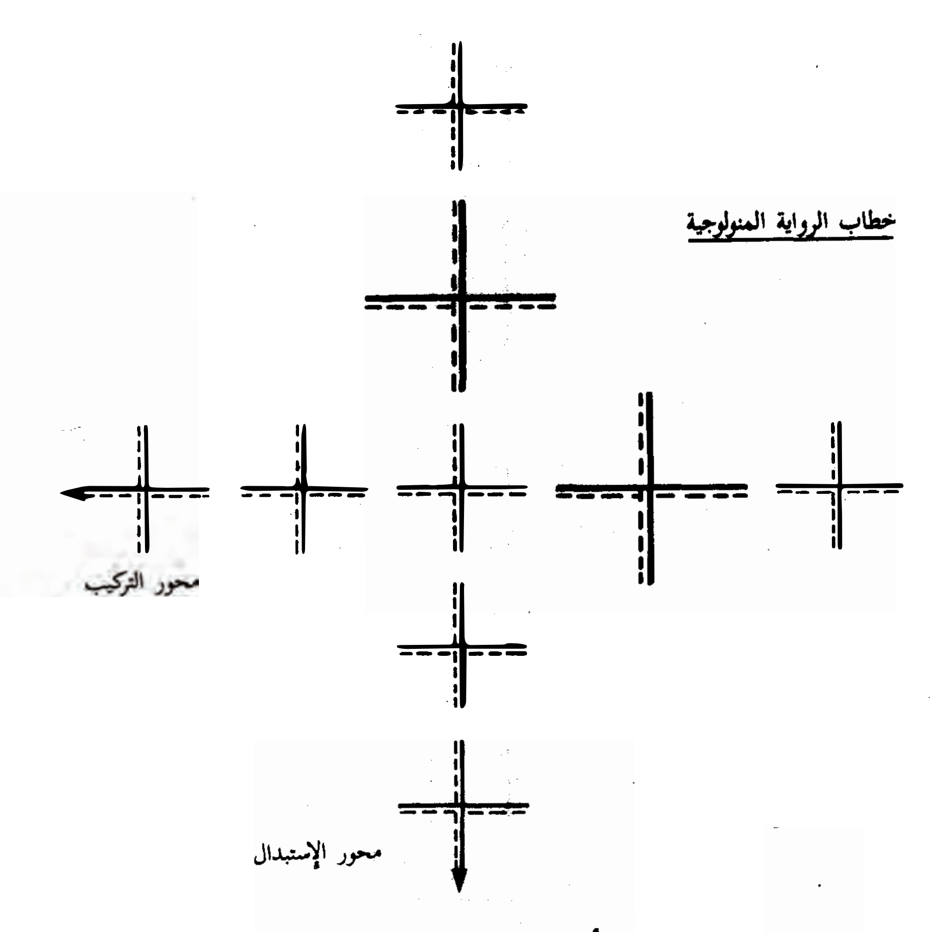
ومن الطبيعي أن نمثل لكل أسلوب يتم اختياره أو تركيبه في محوري الإستبدال، والتركيب بمحورين صغيرين متقاطعين، إشارةً إلى أن هذه الأساليب سبق أن خضعت في تأليفها إلى قانون إسقاط محور الإستبدال على محور التركيب، وذلك من طرف أصحابها الذين صاغوها في الواقع الإجتماعي.

وهكذا فإن تركيب هذه الأساليب في عالم الرواية **يستدعي نفس عملية التقاطع بين محوري الإختيار والتركيب**، حيث يتكون كل محور منهما من تقاطعات جاهزة سلفا يمثل كل تقاطع منها أسلوبا معينا. وهنا يتبين لنا أن لغة الرواية ذات طبيعة تمثيلية لأنها تعتمد في بناء ذاتها على اللغات الجاهزة سَلَفاً فتقتبس من كل واحدة صورة خاصة وتضمها جميعا إلى بعضها البعض لتعبر بِصُوَرِ اللغة ـــ لا بلغة فردية مباشرة ـــ عما يريده الكاتب.

وإذا كانت الرواية الديالوجية تخلو من هيمنة أسلوب ما على الأساليب الأخرى، فإن المسألة تختلف بالنسبة للرواية المونولوجية، فلكون هذا الرواية تعطي الحق لأحد الأساليب في أن يهيمن بشكل واضح على باقي الأساليب الأخرى الموجودة في الرواية، فإنه من الطبيعي أن نجعل أحد هذه الأساليب أبرز من الأخرى في الرسم التوضيحي، كما أن غياب تلك المساواة يُحْدِثُ فجوة كبيرة في نسيج الإقناع الروائي الذي تتميز به الرواية الديالوجية، وهو ما يتم تعويضه في الرواية المونولوجية بالتمويه الشعري، **وهذا يعني ميل الرواية المنولوجية إلى تكثيف حضور الطاقة الشعرية**(47)، لذلك يمكننا أن نتصور الشكل المُمَثِّلَ لخطاب الرواية المنولوجية على النمط التالي :

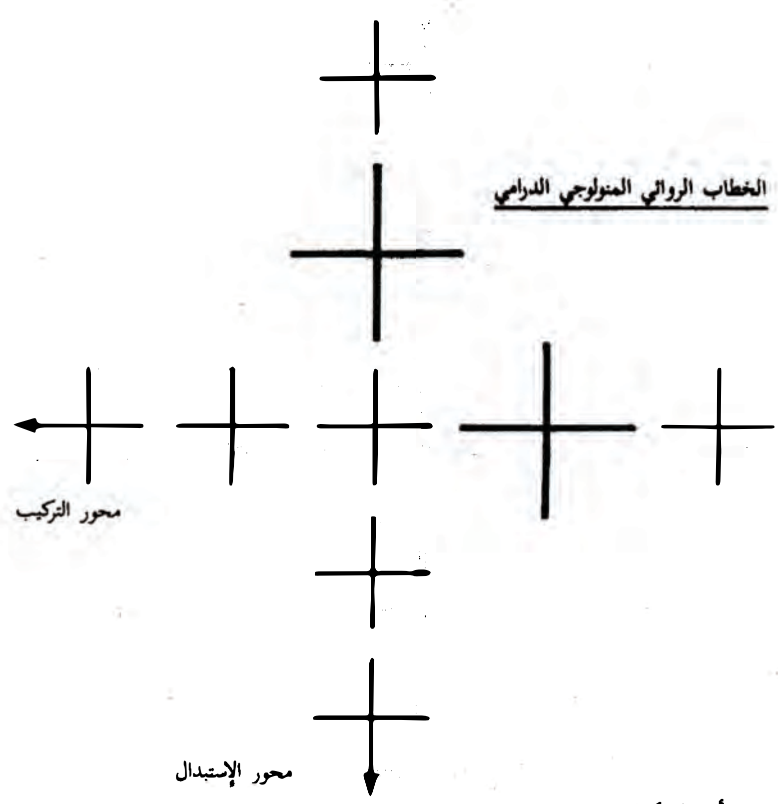
---

(47) إنه من الصعب القول بأن الرواية الديالوجية نفسها تخلو من الطاقة الشعرية بشكل تام، فالمسألة هنا نسبية فقط، أي أن نسبة الطاقة الشعرية في الرواية الديالوجية تقل عادة عن نسبتها في الرواية المنولوجية.
وقد نجد بعض الأمثلة من الرواية الديالوجية التي تتوفر لها طاقة شعرية كبيرة مثل رواية الفقراء لدوستويفسكي، وهذا الجانب يحتاج إلى دراسة موسعة.



ويشير المحوران البارزان إلى الأسلوب المهيمن، وهو ما يؤكد الطابع المنولوجي للرواية كما تشير المحاور المتقطعة إلى حضور طابع الإنزياح الشعري الذي يعوض ــ كما أشرنا ــ غياب الإقناع بسبب غياب الحوار المتكافىء بين الأساليب.

على أن تعويض غياب الإقناع المنطقي يمكن أن يتم بواسطة خلق إقناع اصطناعي يحتال فيه الراوي الكاتب على القارىء بشتى الوسائل والتدخلات غير المباشرة ــ ودونما حاجة إلى اللغة الشعرية ــ لكن مع رفع مستوى الصراع الدرامي إلى ذروته. وقد تكتسب الرواية قيمتها الفنية من خلال الوصف الدقيق للشخصيات والفضاء الذي تجري فيه الأحداث دون أن يتخلى الروائي بالضرورة عن توجيه القارىء وفرض رؤيته الخاصة عليه، وذلك لا يتم إلا بفرض أسلوب على أساليب أخرى. وقد لا تقل هذه الروايات «إقناعا» وتأثيرا عن الروايات الديالوجية لأنها تخلق وسائلها الخاصة لشد اهتمام القارىء. ويمكننا أن نمثل لهذا النمط من الخطاب الروائي المنولوجي الدرامي بالشكل التالي :



والواقع أن الإمكانيات التي يتيحها الفن الروائي تبدو هائلة، مادامت الرواية مفتوحة، على الدوام، أمام جميع الوسائل الفنية المتـــخدمة في الأنواع الأدبية الأخرى، كما أنها تستطيع أن تبني استراتجيتها الخاصة آنطِلَاقاً من الموقع الذي يتخذه الراوي/الكاتب.

ولقد قابل «ألبيريس» بشكل يكاد يكون متعارضا بين نوعين من الرواية المنولوجية، إحداهما تتخذ شكلا ديالوجياً مظهريا، ولكنها في العمق تحتفظ للكاتب/الراوي بسلطته الأسلوبية والإديولوجية الكاملة : «فكل شيء فيها يُقَدَّمُ تقديما حصيفا، ويظهر كل خَطّ في حينه، وتَتْرَكُ الأحداثُ ورِدودُ الفعل السيكولوجية للقارىء مُتْعَةَ المفاجأة، إلا أنها تظل قابلة للتحليل على نحو كامل، ويجتهد الراوي خفية في تدبير النتائج وإدخال النغم الشيق أو المؤثر في حينه ويرضي الكاتبُ الفكر والحساسية إرضاءً تاما. فهو «تمثيل» أُدْخِلَ إليه المشاهدُ والقيد وأثير وَوُخِزَ فضوله وحُمل في نهاية المطاف إلى خاتمة لا إبهام فيها. وتحافظ القصة بوساطة هذه الخاتمة على معنى محدد بالنسبة للقارىء.»(48).

---

(48) ر. م. ألبيريس : تاريخ الرواية الحديثة. ترجمة جورج سالم. عويدات بيروت. ط : 1. 1967 ص 256.

والأخرى تتخذ شكلا منولوجيا مباشرا ويجعلها ألبيريس قريبة من الخطاب الديني أو الشعري لأنها تستبدل ذلك المظهر الديالوجي للرواية المنولوجية السابقة بطاقة شعرية، وبحيرة وجودية تجعلنا نتأمل العالم بأحاسيسنا ومشاعرنا (التي هي في الواقع أحاسيس ومشاعر المبدع أو أي بطل يمثله في الرواية) فحين «تقترح رواية كافكا وموزيل، على نقيض ذلك، تَجْربةً لا خاتمة لها، وسؤالا لا جواب له ورؤية للمغامرة الإنسانية، تَطْرَحُ على بساط البحث صُوَرَنَا المألوفة عن الحقيقة دون أن تستعيض عنها بِصُوَرٍ أخرى محددة، فلن يكون للرواية فائدة هذه السهولة وإغراؤها أنها تقلق الإنسان وتُشَوِّشُه، كأنها إله من آلهة الأزتيك، أو «ميزاب» من العصور الوسطى، أو قناع زنجي(*)، إنها كالتوارة، وأفكار باسكال وأناشيد ميلدوزر»(49).

* نموذج إحصائي للأسلوب الروائي في العالم العربي :

ونتساءل بعد تقديم كل هذه التوضيحات عن طبيعة الرواية : هل هناك في الوقت الحالي — في العالم العربي — محاولة أسلوبية لدراسة الرواية تأخذ بعين الإعتبار هذه المعطيات ؟.

في كتاب بعنوان «الأسلوب دراسة لغوية إحصائية صدرت طبعته الأولى منذ سنة 1980(50) توصل د. سعد مصلوح، من خلال تطبيق إحصائي لمعادلة أسلوبية وضعها ناقد ألماني يدعى «بوزيمان» (A. Buseman) منذ عام 1925، إلى نتائج شديدة الأهمية في نظرنا، لأنها تؤكد بالمعاينة الإحصائية لمختلف الأساليب الواردة في روايتين، إحداهما لعبد الحليم عبد الله، والأخرى لنجيب محفوظ صحة جميع الملاحظات التي وضعتها الأسلوبية المعاصرة عن الفن الروائي، وأهمها الطابع الحواري للتعددية الأسلوبية داخل أغلب الأنماط الروائية : فالدراسة أولًا تراعي منذ بداية العملية الإحصائية هذه التعددية الأسلوبية، لذلك تقيس أسلوب السرد على حده، كما تقيس أساليب الشخصيات كلا منها على حدة : وإذا كانت النتائج المحصل عليها تُبين أن الفروق بين الأساليب المختلفة في رواية «بعد الغروب» لمحمد عبد الحليم عبد الله، وخاصة بين السرد والحوار، ضئيلة نسبيا(51) بالقياس إلى الفروق بين الأساليب في رواية «ميرامار» لنجيب محفوظ، فإنها مع ذلك أكدت أن هذه الفروق أساسية في الإبداع الروائي، وهي لا تعبر عن تباين في الأسلوب الفردي للكاتب، ولكنها توضح أن

---

(49) المرجع السابق ص : 256.

(*) المعروف أن وضع القناع على الوجه في الطقوس الدينية للقبائل الزنجية أو غيرها يكون له دلالات وإيحاءات تضاهي أحيانا دلالات وإيحاءات الصور الشعرية.

(50) اعتمدنا هنا على الطبعة الثانية الصادرة عن دار الفكر العربي : 1984.

(51) المرجع السابق ص : 108

الكاتب يتعمد توظيف الأساليب المختلفة ليقول بعد ذلك شيئا آخر من خلال هذا التوظيف نفسه. وَحَسْبُ الدارس أنه لاحظ ما يلي :

«وخلاصة القول في هذا الأمر، أن الكاتب الحق، لا يتكلم بالنيابة عن أبطاله، ولكنه يدعهم يتكلمون، وحينئذ ينعكس تمايز الأساليب بين الأبطال في أمور من أهمها العلاقة بين الصفات والأفعال (ن. ف. ص) التي مَحَضنَا هذا الكتاب لبيان أهميتها وكيفية استخدامها في تشخيص الأساليب.»(52).

الأهم من ذلك كله أن ضئالة الفرق الذي لاحظه الناقد بين أسلوب السرد، وأسلوب الحوار في الرواية الأولى يشير إلى ميل الكاتب إلى تغليب طابع أسلوبي واحد على مجموع الشخصيات، وهذا هو بالذات ما يميز الرواية المونولوجية عن الرواية الحوارية كما وضح ذلك باختين نفسه في غير موضع من مؤلفه عن دوستويفسكي(53).

على أننا لا ينبغي أن ننسى أن الرواية المنولوجية قد توفر تباينا أسلوبيا واضحا عند مختلف الشخصيات دون أن تبلغ مع ذلك درجة الحوارية، وهو ما أشرنا إليه بالمظهر الحواري الإصطناعي الذي يخفي وراءه هيمنة الأسلوب الواحد.

وهكذا نرى أن الإحصاء الأسلوبي في الرواية يشمل **قياس الإنحراف**، غير أن هذا القياس لا ينبغي بالطبع أن يكون بين رواية كاتب ورواية كاتب آخر، لأنه بالنظر إلى تعددية الأساليب التي أشرنا إليها تبدو المقارنة الإحصائية في هذا المستوى غير دالة بل إنها ستقود إلى نتائج غالبا ما تكون خاطئة، وعلى العموم تتفاوت درجة خطإها فيما لو أخذنا النماذج المقارنة من الروايات الحوارية أم من الروايات المنولوجية، فنكون أكثر خطأ في الحالة الأولى وأقل خطأ في الحالة الثانية.

لذلك فالمقارنة الأسلوبية الإحصائية ينبغي أن تجرى داخل النص الروائي الواحد، فإذا كانت الرواية حوارية، فإن تعددية الأبطال، وتعددية الرؤى والأساليب تسمح بهذه المقارنة ؛ فنقارن على سبيل المثال كلام كل شخصية في الحوار مع كلام شخصية أخرى في نفس الحوار. وإذا كان هناك رواة متعددون يمكن أن نقارن بين أساليب السرد عندهم. وكلما كانت قدرة الكاتب المبدع على تشخيص أساليب الشخصيات والرواة كبيرة، كلما لاحظنا ذلك متجسدا في انحراف أقوَى بين وسائل وطرق تعبيرهم.

(52) المرجع السابق ص : 109

(53) انظر على الأخص الفصل الثاني من كتاب «شعرية دوستويفسكي» (وهو مرجع مذكور) ص 67 وما بعدها.

أما إذا كانت الرواية منولوجية فإن الإنحراف سيتجه نحو الإختفاء، مما يؤكد الطابع المهيمن لأسلوب واحد، غالبا ما يكون هو أسلوب الكاتب أو الراوي أو الشخصية المهيمنة في النص.

وسيكون للإحصاء في الحالتين معاً قيمة كبرى، لأنه سيساعدنا بوسائل ملموسة على تحديد موقف المبدع في الرواية، كما سَيُظْهِرُ لنا نوعية الشكل الروائي الذي اختاره للتعبير، هل هو الشكل الحواري أم هو الشكل المنولوجي ؟ ومع أن الناقد المتمرس بإمكانه أن يكتشف عن طريق الحدس اختيار المبدع، إلا أن عمل الناقد في هذه الحالة سوف يكون ذاتيا، ولن يتحول إلى تحليل موضوعي مقنع بالنسبة للقراء إلا بمساعدة الإستقراء الأسلوبي الإحصائي الذي يجسد بالمعاينة نتائج التحليل.

والجَدِيرُ بالذكر أن الإحصاء في الحالتين معا سوف يتناول الأسلوب من مستواه الجزئي، لأنه سيأخذ أمثلة من العبارات وقد ينزل إلى مستوى الكلمات كما هو الأمر بالنسبة لتطبيق معادلة «بويزيمان». **وتبقى ـــ في نظرنا ـــ الأسلوبية العليا للرواية، وهي تلك الطاقة المُنَظِّمَة للأساليب بعيدة عن نطاق الإحصاء، والسبب في ذلك راجع إلى أنها ليست ذات طبيعة كمية واضحة حتى يمكن تجميعها وتصنيفها، وحسابها، إن لها مظهرا كيفيا أقوى.** ويبقى بعد ذلك أن الإحصاء الجزئي يمكن أن يدل عليها بمصاحبة الإستنتاج والتأويل، وبالتمييز الواضح بين ما هو كمي، وما هو كيفي كما يلاحظ بيير كيرو(54).

ولقد تبينت لنا عند إعادة تطبيق معادلة بويزيمان(*)، التي اختبرها سعد مصلوح ـــ كما أشرنا سابقا، فَعَالِيَةُ هذا الإحصاء في مستوى قياس الإنحراف الأسلوبي، غير أنه من الضروري الإشارة إلى أن هذه المعادلة التي تقوم على حاصل نسبة الأفعال على الصفات(55) **ليس لها دلالة جمالية أو بلاغية بالنسبة للغة الرواية.** ولعل استبدال عناصر هذه المعادلة مثلا بقياس **نسبة نعوت الحشو(**) على النعوت العادية**، بإمكانه أن يؤدي إلى نتائج إحصائية ذات دلالة بلاغية أقوى.

---

(54) Pierre Guiraud : La stylistique que sais — je ? Puf. N° 646. 1979. P : 118

(*) قمنا بهذا العمل مع طلبة السلك الثالث سنة 1986 ـــ 1987 بكلية الآداب بفاس المغرب.

(55) نسبة الأفعال إلى الصفات = عدد الأفعال على عدد الصفات. انظر كتاب سعد مصلوح : «الأسلوب دراسة لغوية إحصائية» دار الفكر ط 2. 1984 ص : 62.

(**) المعروف أن جان كوهن، هو الذي اعتمد على «نعوت الحشو» في الإحصاء الذي قام به مقارنا بين أساليب النثر العلمي، والنثر الروائي، والشعر. غير أنه لم يعتمد على حاصل نسبة نعوت الحشو على النعوت العادية بل على إحصاء نعوت الحشو وحدها. انظر ما قلناه لاحقا تحت عنوان : الإنزياح بين الشعر الغنائي والنثر القصصي (بصدد جان كوهن).

* **الأسلوب في الرواية باعتباره زاوية نظر (بصدد بيرسي لبوك) :**

يواجه كل دارس أسلوبي للرواية صعوبات كثيرة سواء تعلق الأمر بتمييز أشكال الرواية المنولوجية وحدها أو تمييز الرواية المنولوجية عن الرواية الديالوجية. ولعل تحديد زاوية نظر الكاتب/الراوي تُسَهِّلَ هذه المهمة كثيرا لأن ضبط الموقف الذي يتخذه من الأحداث يُظْهِرُ فيما إذا كانت تعددية الأساليب، مثلا، حقيقية أم زائفة، أي فيما إذا كانت الرواية ديالوجية أم مونولوجية ذات مظهر ديالوجي فحسب كما أن من شأن التدخل المباشر للكاتب أن يجعل أسلوبه مُقْتَحِماً أساليب الشخصيات التي يتم تشخيصها في العالم الروائي، وإن كان الكاتب قادرا على إخفاء نفسه وراء شخصية رئيسية تعبر عن رؤيته للعالم أي تتحدث بأسلوبه الخاص. وهنا نكون دائما أمام رواية مونولوجية مباشرة.

ولقد قام الناقد «الانكلوسكسوني» «برسي لبوك» بمحاولة تسير في هذا الإتجاهِ أي في اتجاه تحديد طبيعة الرواية من خلال زاوية رؤية الراوي/الكاتب. ومن الضروري أن نشير هنا إلى أنه استخدم **مصطلح الأسلوب بمعنى يكاد يتطابق مع مفهوم زاوية النظر**، ولهذا دلالة مهمة بالنسبة للفكرة التي نوجه بحثنا إليها هنا ؛ وهي **أن دراسة الأسلوب في الرواية لا يمكن أن تتم بمعزل عن دراسة وتحديد زاوية نظر الكاتب.**

إن الكتابة الروائية عند «لبوك» تتخذ «أسلوبين» :

أسلوبا وصفيا : يكون فيه للكاتب/الراوي دور أساسي في تلقين القارىء كل ما يحتاجه لإتمام عملية الفهم،

وأسلوبا دراميا : يحتفظ فيه العَالَمُ الروائي بما يتضمنه من شخصيات وأحداث باستقلال تام، بعيدا عن تطفل الكاتب/الراوي، بحيث يبلغ التشخيصُ ذروته ويكون القارىء في موقع مباشر لما يجري أمامه كما لو كان بِإزَاءِ مشهد مسرحي. إن تصوير هنري جيمس لشخصيته «ستريثر» في روايته «السفراء» قد بلغ — في نظر بيرسي لبوك — درجة عالية من العرض المسرحي، «إن المؤلف يقول بأن هذه ليست قصتي وأنت لا تعرف شيئا عني، إنها قصة هذا الرجل أو هذه المرأة، **وأنت تحصُلُ على القصة في كَلِمَاتِهِمَا**، وهما شخصان تستطيع أن تعرفهما وقد ترى بنفسك كيف أثير الموضوع، وهذه هي حقيقة الرجل والمرأة.»(56)

ومع أن «بيرسي لبوك» قد عالج مشكلة زاوية النظر إلا أنه لم يتحدث كثيرا عن نتائجها

---

(56) برسي لبوك : صنعة الرواية. ترجمة عبد الستار جواد. وزارة الثقافة دار الرشيد للنشر العراق. 1981. ص : 137.

بالنسبة للموقف النهائي الذي يصل إليه الكاتب في عمله الروائي، ذلك أن معرفة هذا الموقف ضرورية للتميز الحاسم بين الشكل الديالوجي الحقيقي، والشكل المنولوجي، فكثير من الروايات التي تَأمَّلَهَا وصَنَّفَهَا في جانب الأسلوب الوصفي أو الأسلوب الدرامي كانت كُلُّهَا تنتمي إلى الرواية المنولوجية؛ ذلك أن اختفاء الكاتب في الرواية الدرامية قد لا ينتج عنه بالضرورة رؤية ديالوجية أصيلة خصوصا إذا تم التوصل في الرواية إلى تأكيد حقائق نهائية وثابتة، ولو كان ذلك على لسان شخصيات مُمَسْرَحَة.

إن الرواية الديالوجية لا تبني ذاتها بصورة أصيلة إلا عندما يُوَكَلُ إلى القارىء بشكل تام أَمْرُ إنقاذ الرواية من تعارض الآراء، والأساليب، والإديولوجيات بِحُكْمِ أن الرواية تنتهي دون أن تفرض عليه رأيا محددا، فشخصياتها تكشف عن نفسها بما فيها من عيوب وفضائل بل إن للشخصية نَفْسَها كثيرا ما لا تدرك مَوْقِعَها الحقيقي في عالم القيم الإنسانية. وهكذا تنتقل هذه الحيرة ذاتها من الشخصية إلى القارىء، وتثير الروايةُ الأسئلة أكثر مما تقرر الحقائق.

عندما تناول بيرسي لبوك بعض الأعمال الروائية لدوستويفسكي ذات الطابع الحواري المتميز أحس بأنه أمام روائي فذ، ولكنه كان صائباً عندما اعتبر أنها ذات طابع مَشْهَدي، وليس درامي، على اعتبار أن الدراما ينبغي أن تحمل بالضرورة فكرة متماسكة تتم معالجتها في الرواية، مع الخروج بنتيجة واضحة. وهذا هو السبب الذي جعل لبوك يقول بصدد رواية تولستوي «أنا كارنينا» :

«فإذا كان تولستوي قد قصد إلى كتابة دراما نَفْسٍ مُعينةٍ، فإن هذا العرض كله للرحلة المهلكة إلى المنفى الذي قَدَّمَ، بكل قوة عبقريته، إنما هو **عَرْضٌ زائد غير ضروري، وأن موضوعه قد تخلف إلى الوراء.**»(57).

والواقع أن الموضوع لم يتخلف إلى الوراء، ولكنه بقي فقط دون حل واضح أي دون تدخل لموقف الكاتب/الراوي بحكم أن حقيقة ما جرى هي بيد أصحاب القصة أنفسهم، إنها موزعة بينهم، وكل منهم له قسط منها. إن الرواية الديالوجية التي وقف أمامها لبوك حائرا (مما جعله يدينها في النهاية) هي تلك الرواية التي ترفع بشكل ضمني شعار نسبية المعرفة، وموقف الكاتب فيها يتخذ طابعا شديد الحياد، لأنه شخص يتساءل أكثر مما يقرر حقائق ثابتة، والتعددية الأسلوبية ذات الطابع الحواري (الديالوجي) الثابت هي أداته الأساسية للتعبير عن هذا الموقف القلق الذي يَتْرُكُ فيه كاملَ المسؤولية للقارىء لكي يقرر في شأن الوقائع الماثلة أمامه.

---

(57) المرجع السابق

* **الطبيعة المفهومية للأسلوب في الرواية**

إنه إذا كان من الممكن أن يُدْرَسَ الأسلوبُ في الشعر أو النثر الفني بطريقة تجزيئية اعتمادا على مقاييس بلاغية أو مقاييس النقد الشاعري الحديث، فإن الفهم الكامل لدور الأسلوب وطبيعته لا يتم إلا في ارتباط مع فهم نوعية الفكر المُعَبَّرِ عنه داخل النص الشعري أو النثري الفني.

وبحكم أن الرواية لا تكتفي في بناء أساليبها بالمعطيات البلاغية، بل إنها تؤسس أسلوبا من نمط آخر يعتمد على مزج هذه الأساليب نفسها، **فإنه يتعذر عندئذ بلوغ معرفة دقيقة «بالأسلوب الخاص للرواية» باستخدام التحليل البلاغي أو الشاعري**، وهكذا يصبح من المُلحِّ كثيرا الإهتمامُ بالرؤية الفكرية المُوَجِّهَةِ للأسلبة داخل النص الروائي. ولعل الملاحظات التي قدمها في هذا الشأن الناقد الروسي «تشتشرين» كافية لتوضيح ما أردنا التعبير عنه :

* — «**إن دراسة الأسلوب مستحيلة دون الفهم الفلسفي لوحدة المضمون والشكل** (*) (...) ومفهوم الأسلوب يفترض تاريخيا وجود التتابع والصراع والروابط المتبادلة بين الأساليب.»(58).

* — «إن أول مبادىء الدراسة الأدبية للغة الأعمال الفنية ينحصر، على ما أعتقد، **في الإدراك العميق لرابطة اللغة والفكرة وفي فهم انعكاس فلسفة الكاتب الحياتية ونظرته للإنسان والمجتمع على بناء الكلام عنده**، ولاسيما في استخدامه لهذه الأقسام من الكلام أو لغيرها أو النعت والإستعارة والمقارنة والخصائص الثابتة للنحو.»(59).

* — «الأسلوب في جوهره، عمل لا يتعلق بذاته فحسب، **إنه مرتبط ارتباطا وثيقا بماهية المعرفة والفكر**.»(60).

وقد يتبادر إلى الذهن أن الرواية الديالوجية — بحكم موقف الحياد الذي يتخذه الكاتب/الراوي فيها — لا تحمل أية رؤية فكرية يمكن أن تساعد الناقد على ضبط الأسلوب الروائي. غير أن الحياد نفسه هو موقف ما من العالم، **لذلك فَمِيْزَتُهُ الأساسية أنه موقف لا يقول بأحادية الموقف**. وهكذا يصبح، تبعا لذلك، تَعَدُّدُ الأساليب وما يجري بينها من صراع متكافي هو السمة الأساسية للرواية الديالوجية.

(*) جميع خطوط التشديد هنا من عندنا.

(58)-(59)-(60) أ. ف. تشيتشرين : الأفكار والأسلوب دراسة في الفن الروائي ولغته. ترجمة د. حياة شرارة. منشورات وزارة الثقافة والفنون. العراق 1978. ص : 24 — 25 — 36.

إن الفن الروائي بقدر ما يبتعد عن محورية الأسلوب الفردي ــ سواء كان هذا الإبتعاد حقيقيا أم اصطناعيا ــ نراه يبني ذاته من خلال الأساليب الجاهزة سلفا، والتي تُقْتَطَعُ من الوسط الإجتماعي أو الثقافي (مؤلفات سابقة أو معاصرة). وماذا يعني الأسلوب الجاهز سلفا ؟ إنه يعني رؤية وموقفا أو إديولوجية(**). لذلك نستطيع القول بأن الشاعر الغنائي إذا كان يبني أسلوبه اعتمادا على الكلمات فإن الروائي يَعْتَبِرُ الوحدة الأساسية لتشكيل أسلوبه هي أسلوب الغير الجاهز سلفا، وأسلوب الغير هو في نهاية المطاف موقف معين إنه مفهوم ناجز عن العالم. ولغة الروائي بسبب ذلك ذات طبيعة مفهومية قبل أن تكون مجرد أساليب مُنَظَّمَة وفق نسق معين. ويتبين لنا كيف أن دراسة هذه الأساليب بمعزل عن حمولتها الفكرية باعتبارها مواقف محددة، قد يجعل الدراسة الأسلوبية للرواية فاقدة لأي معنى من المعاني، لأن الروائي يصارع بين الأساليب والمواقف من أجل أن يقول بطريقة ضمنية (أي غير مباشرة) ما يرغب في بثه. ولعل هذا ما عبرت عنه الناقدة الروائية «مارت روبير» (Marthe Robert) حين قالت :

«إن الرواية، بدون شك، لا تقول، هي نَفْسُها، ما هي عليه، ولكنها تقول الذي تريده»(61).

ولهذا، فإن الروائي لا يقول ما يريده بواسطة أسلوبه الفردي الخاص، ولكن بواسطة مزج كامل لأسلوبه بأساليب الآخرين، أي بواسطة أسلوب مُؤَسْلِب.

وقد يبدو غريبا أن نتحدث عن الطبيعة المفهومية لأسلوب الرواية. ومع ذلك فإننا نلاحظ أن الدراسات البنائية المعاصرة ألمحت إلى هذا المستوى الدلالي للأسلوب ؛ فقد تحدث «ديكرو، وتودوروف» في معجمهما عما سمياه **بالمظهر الدلالي** (L'aspect sémantique) **للأسلوب**، ويهمنا منه ما سمياه بتعددية الدلالة (La plurivalence) ويتحدثان باقتضاب هنا عن المعارضة الأسلوبية «Pastiche» حيث يُحَاكِي نصٌّ نصا آخر مع تغيير قصده بطريق السخرية، كما يتحدثان عن الأسلبة، وهما يقصرانها هنا على كون النص المُؤَسْلِب يتقمص نصا سابقا ويحتفظ بمقاصده(62)، ومن المهم أن نشير هنا إلى أن من مراجع هذا القسم في المعجم مُؤَلَّف باختين «شاعرية دوستويفسكي»، ومصطلح الأسلبة بشكل خاص آسْتُخْدِمَ لدى هذا الناقد الروسي بكثرة في مجموع مؤلفاته إلى جانب مصطلحات أخرى كالتهجين

(**) انظر الاشارة إلى علاقة الأسلوب بالمواقف الفلسفية في كتاب نظرية الأدب، مرجع مذكور ص 235.

(61) Marthe Robert. Roman des origines et origines du roman. Gallimard. 1981. P : 39

(62) Oswald Ducrot / Tzvetan Todorov. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Points. Seuil. 1979 P : 385 — 386.

والحوارية، وتعددية اللغات. على أنه كان من الأولى أن يتحدث الناقدان في هذا الجانب عن مصطلح باختين الذي له دلالة أقوى في هذا المجال، وهو مصطلح : «صورة اللغة»، لأن اللغة عندما تُلْتَقَطُ لها صورةٌ خاصة تدل عليها فإن الزاوية التي ٱلتُقِطَتْ منها تلك الصورة تُحَدِّدُ موقفا منها، وهكذا لا تصبح اللغةُ مقصودةً لذاتها بل بما تحمله من مواقف وأفكار كما أن زاوية التقاط الصورة لا تأتي اعتباطية بل يُقْصَدُ منها الحكمُ على تلك المواقف والأفكار. وهكذا تتداخل المعطيات الفكرية والأسلوبية هنا بحيث يصعب تعيين الحدود بين الأسلوب والفكر الذي يُعَبَّرُ عنه هذا الأسلوب، وهذا معنى قولنا إن أسلوب الرواية ذو طبيعة مفهومية. ولقد اعتمدنا في هذا الإستنتاج دائما على مفهوم «صورة اللغة» عند باختين. وقد لخص «تودوروف» في كتابه عن باختين بشكل مركز تلك العلاقة الحميمة الموجودة بين الأساليب، وصور اللغة من جهة وأنماط الوعي من جهة أخرى حين قال :

«كل رواية هي — بدرجة متغيرة — نسق حواري من صور «اللغات» والأساليب **وأنماط الوعي الواقعية التي لا تنفصل عن اللغة**. واللغة في الرواية لا تقوم فقط بدور التمثيل بل تصبح هي بدورها موضوعا للتمثيل.»(63).

---

(63) Tzvetan Todorov : Mikhail Bakhtine, le principe dialogique suivi de : Ecrits du cercle de Bakhtine. Seuil : 1981. P : 103.

الاسلوب في نطاق الحوارية والمنولوجية

بحث في الرؤية الشمولية والأحادية للواقع في الرواية

تمهيد : مستويات الرؤية :

لقد تبين لنا من خلال الدراسة الأولى أن الرواية الحوارية، والرواية المنولوجية هما نمطان من الشكل الروائي، وأن معالجة مشاكلهما الأسلوبية تقتضي معرفة الأسس التي تعمل على التمييز بينهما، وقد تبين لنا أيضا أن دراسة أسلوبية الرواية مهما كان الطابع الغالب في الرواية تقتضي بالضرورة التساؤل عن موقف الكاتب، ورؤيته للعالم.

لذلك تُعْتَبَرُ الدراسة الحالية شديدة الإرتباط بدراسة الجانب الأسلوبي للرواية رغم أنها سوف لن تعود إلى إثارة جميع المشاكل التي تمت معالجتُها سابقا، إنها ستكتفي بالتركيز على مشكل دقيق يتعلق بالبحث في الفرق الجوهري الذي يوجد بين الرواية الديالوجية (الحوارية) والرواية المونولوجية، وذلك على ضوء مفهومي الرؤية الشمولية، والرؤية الأحادية للواقع، من حيث أن الموقع الذي يتخذه الراوي/الكاتب هو الذي يلعب دورا كبيرا في تحديد الصياغة الخاصة للعمل الروائي حتى أنه يصعب الفصلُ في هذه الحالة بين التصور الذي يمتلكه المبدع عن العالم والشكل الذي ينقاد إليه بالضرورة للتَّعْبِير عن هذا التصور.

ولكي يكون الأمر أكثر وضوحا نقول بأن العالم الذي تتعامل معه الرواية ليس هو عناصر الواقع كما هي لأن إدراك الواقع بشكل مباشر — سواء من طرف المبدع أو غير المبدع — مسألة غير ممكنة (وهي فوق ذلك لم تعد في وقتنا الحالي موضع نقاش كبير)(1). إن الرواية على الأصح تتعامل مع التصورات الذهنية الموجودة عن الواقع في الحقل الثقافي والإديولوجي، وهي لذلك تبني ذاتها من مادة جاهزة سلفا.

وفي الحالة التي يستطيع فيها الروائي أن يمتلك وعيا بمجموع تلك التصورات مُدْرِكاً

---

(1) أنظر ما كتبناه بهذا الصدد في كتابنا : من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية منشورات الجامعة 1984. وخاصة ما قلناه تحت عنوان الرواية والتاريخ ومشكلة تدخل الناقد. ص 23 — 24.

عناصر قوتها وضعفها فإنه لا بد أن يكون قد تنازل عن تعصب كبير لرؤية العالم التي ينتمي إليها في وسطه الإجتماعي الخاص وأخضع حتى هذه الرؤية نفسها للنقد على ضوء التصورات الأخرى النقيضة أو المتعارضة مع رؤيته. ومثل هذا الوضع غالبا ما يؤدي إلى خلق نظرة حوارية داخل عالمه الفني **تُعْرِضُ بشكل متكافيء لشتى التصورات الممكنة، أي لشتى الأساليب.**

غير أنه عندما يتبنى المبدع رؤيته الخاصة (التي هي دون شك رؤية جماعة ما) دون أن تثير في ذهنه التصورات الأخرى أدنى رغبة انتقادية لتصوره الخاص، فإنه في هذه الحالة يحتفظ على الدوام بزاوية نظر واحدة، وتبدو له جميع زوايا النظر الأخرى خاطئة ومُضَلِّلة وهو بذلك **يعرض هذه التصورات الأخرى لا على الصورة التي تُقَدِّمُ هي بها نفسها، بل بالصورة التي يَنْظُر بها إليها من منظوره الخاص.**

ولقد أوضحت الأبحاث الإبستمولوجية التي قادها جان بياجي خاصة، حول موضوع بناء المعرفة عند الأفراد، كيف : «أن التفكير عندما يصبح «ممركزا» نظرا لانعدام قدرته على تحرير نفسه من إسار وجهة نظر واحدة، فسيصبح للتَّمَثُّلِ مفعولٌ تحريفي، ولن يُتوصل إلى توازن مرض بين التمثل، والمُلاءَمَةِ، كما لن يتم الحصولُ على غَيْرِ معرفةٍ «ذاتية بالواقع». بناء عليه فإن تحصين هذه المعرفة لا يتمثل في إضافة شذرات أخرى من المعلومات، بل يتمثل في تطوير القدرة على التحرك بمرونة من وجهة نظر إلى أخرى ــ والعودة مجددا [إلى نقطة الإنطلاق]، وذلك إلى حين الإقتراب من وجهة نظر موضوعية للكل»(2).

وهذا يوضح كيف يتم التخلص من الحالة الثانية التي تتغلب فيها المعرفة الذاتية بالواقع، والإنتقال إلى الحالة الأولى التي تراعي فيها الذات وجهات النظر الأخرى للواقع.

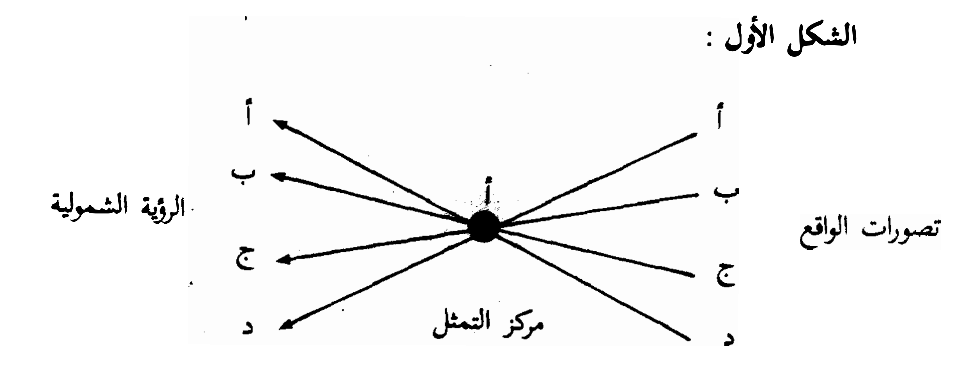
وفي الحالة الأكثر تعصبا، وهي الحالة التي يتخذ فيها الخطاب الروائي شكل خطاب إديولوجي مباشر، **يميل المبدع إلى نفي الرؤى والتصورات الأخرى ليترك المجال لعرض مشروعه الخاص**، وغالبا ما يطغى أسلوبه هنا على الأساليب المغايرة.

هذه الحالات يمكن توضيحها من خلال الأشكال الثلاثة الآتية.

---

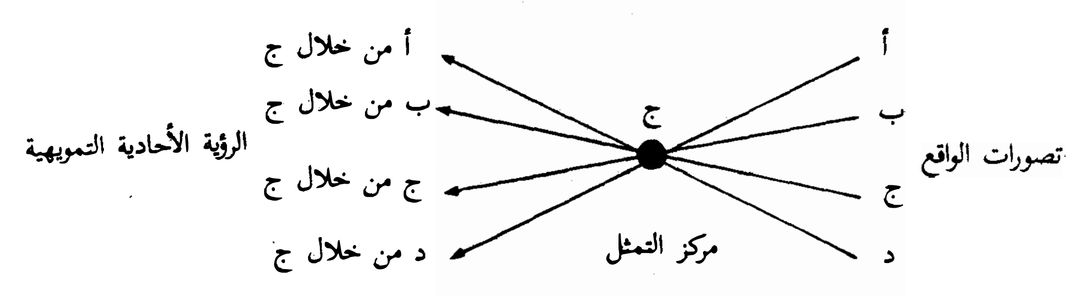
(2) مارغريت دونالدسون : «نظرية بياجي في النمو الذهني» بيت الحكمة. عدد 2. 1986. ط : 4. ص : 19.

الشكل الأول :



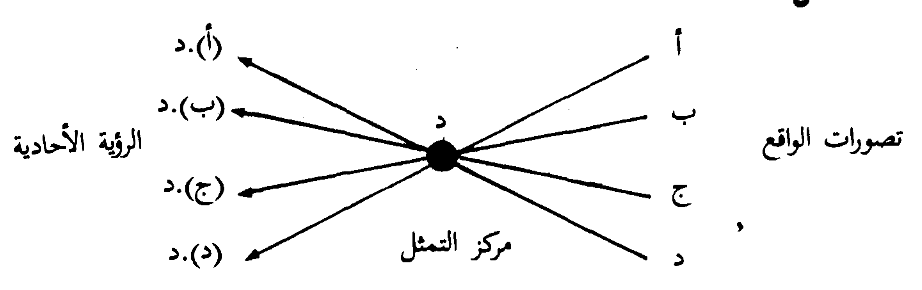
ويُمَثِّلُ الحالةَ التي يَتَمَكَّنُ فيها المبدعُ، رغم آنتمائه مثلا إلى التصور (أ)، أن ينقل إلينا بعد تمثله لمجموع التصورات صورة متكافئة يتم من خلالها إحضار جميع الرؤى على قدم المساواة بحيث لا تُمَثِّلُ رؤيتُه الخاصة (التي هي هنا : أ) سوى نمط من أنماط تصور الواقع، وهكذا نحصل على رؤية شمولية تمثلها كما أشرنا الرواية الحوارية، وتكون فيها الأساليب المتعددة متكافئة الحضور.

الشكل الثاني :



ويمثل الحالة التي تُقدَّمُ فيها التصورات المختلفة للواقع لكن من زاوية نظر المبدع التي هي هنا مثلا «ج». والنتيجة هي أن الذي يبني ذاته على حساب التصورات الأخرى هو التصور (ج)، وتكون الرؤية هنا أحادية لكنها تبدو مموهة أي تتخذ شكل الرؤية الشمولية دون جوهرها. وتمثل هذه الحالة عادة الرواية المنولوجية ذاتُ المظهر الحواري. والأساليبُ المختلفة هنا حاضرة لكنها مُحَرَّفَةٌ جميعا إلى الرؤية : ج.

الشكل الثالث :



وتعمل الرؤية الأحادية على نفي التصورات المغايرة للتصور الذي ينتمي إليه المؤلف وهو هنا مثلا (د) وغالبا ما يكون حضور التصورات المغايرة في العمل الروائي مصحوبا بانتقادٍ مباشر لها، وهو ما يؤدي عادة إلى خلق الرواية المنولوجية المباشرة، وإعطاء أسلوب الكاتب سلطة مطلقة على الأساليب الحاضرة في الغالب في حالة حصار : ( ).

وهذا البحث الذي يغلب عليه الطابع النظري، هو محاولة لتأكيد الرؤية المُقَدَّمةِ في هذا التمهيد، استنادا إلى تأمل آراء بعض النقاد الذين اهتموا بالموضوع. وإذا كنا قد قدمنا هنا بعض الأفكار الجديدة فيما يَخصُّ المشاكل الجمالية المترتبة عن التمييز بين الرواية الحوارية والرواية المنولوجية وكذا المشاكل المتعلقة بالبعد المعرفي لهذين النمطين الروائيين. فإننا لا نعتقد أن التأملات النظرية المقدمة كافية لإثبات كل الأفكار الواردة، لأن المسألة في حاجة إلى أن تكون مدعمة بنماذج متعددة للتطبيق. وإذا كان مجال التطبيق الذي ورد في هذا البحث جزئيا، فإننا نعتقد أن ما نقدمه عن الأطروحتين الجمالية(*)، والمعرفية من ملاحظات نظرية بإمكانه أن يُحفِّزَنَا مستقبلا أو يحفز غيرنا على البحث والتطبيق من أجل تعميق فهم الإشكاليات المرتبطة بهذا الموضوع.

(*) أثناء إلقائنا لعرض حول هذا الموضوع ضمن ندوة «الرواية العربية» التي نظمها اتحاد كتاب العرب بتنسيق مع اتحاد كتاب المغرب خلال شهر أكتوبر 1987، لقيت هذه الأطروحة الجمالية اهتماما من طرف بعض الأساتذة، وأخص بالذكر الأستاذ محمد برادة الذي عبر عن أهمية هذا المشكل، ورأى أن باختين لم يكن قادرا على التخلص من تفضيل الرواية الديالوجية وحدها لأنه لم يتعرف على الروايات المنولوجية التي ظهرت في أوربا، وهي رغم طابعها المنولوجي تحمل قيمة جمالية كبيرة. ويذهب رأينا الذي بسطناه في هذا العرض إلى أن المفاضلة الجمالية غير ممكنة بين نمطي الرواية هاذين لأن كل أديب يبحث لنفسه عن الوسائل الجمالية التي يراها قادرة على التأثير في القارىء مهما كان الشكل الروائي المعبر به.

وأملنا كبير في أن نتمكن مستقبلا من فهم أبعاد وتطوير القضايا النظرية الواردة هنا، وذلك على ضوء معطيات معرفية جديدة قد تتاح لنا الفرصة للإطلاع عليها.

* * *

* البعد المعرفي والاشكالية الجمالية

عندما ميز «باختين» بين الرواية المنولوجية والرواية الديالوجية، كان في الواقع يميز بين الرواية ذات الرؤية الأحادية للواقع، والرواية ذات الرؤية الشمولية للواقع، على غرار ما فعلت الدراسات السوسيولوجية الماركسية التي جاءت قبله أو عاصرته، غير أنه كان شديد الميل إلى معالجة الرواية ذاتها، في استقلال عن الواقع الخارجي، لأنه كان يقول بأن ما هو واقعي مندمج بما هو إبداعي ولا حاجة إلى عقد مقارنة ميكانيكية بين الإبداع والواقع مادامت اللغة هي تجسيد مادي للتواصل الإجتماعي(3).

وتتحدد الرؤية المنولوجية للرواية عند باختين انطلاقا من العلاقة القائمة بين الكاتب والشخصية الروائية، فهي دائما علاقة تَحَكُّمٍ وسَيْطَرةٍ : من الكاتب في اتجاه الشخصية، ويكون البطل الروائي في هذه الحالة :

«منغلقا، كما أن الدلالات المحيطة به تكون محددة النوعية، إنه يتصرف ويكابدُ بعض الإنفعالات، يفكر ويعي، في حدود ما هو عليه وفي حدود تصوراته. ولأنه محدد كحقيقة [نهائية]، فإنه لا ينقطع عن أن يكون هو ذاته، قد يستعلي أحيانا على طبعه، على ملامحه النمطية، وعلى مزاجه، ولكن دون أن يُصَدِّعَ الفكرة المنولوجية التي يمتلكها المؤلف عنه (...) فوعي الذات عند البطل محصور في الإطار الثابت لوعي المؤلف الذي يحدده، ويصفه استنادا إلى عالم خارجي ثابت ومحكم.»(4).

ومن الأكيد أن الكلام عن المنولوجية والحوارية في الرواية هو نفس الكلام الذي يقال في إطار مبحث زاوية الرؤية في الرواية. وجميع التحديدات التي وُضِعَتْ في هذا المضمار حصرت أنواع الرواية في نطاق علاقتها بالذاتي والموضوعي، أي بالأحادي والشمولي. فإما أن تكون هناك هيمنة تامة للكاتب، أو الراوي، فتهيمن بذلك النظرة الأحادية، وإما أن يترك الكاتب أو الراوي الحرية الكافية للشخصيات لكي تعبر عن نفسها، وتعرض آراءها الشخصية، فَتَتَحَقَّقُ

---

(3) أنظر كيف شرح «باختين» هذه النقطة في كتابه : Marxime et philosophie du langage. Ed. minuit 1977. P : 28 — 31.

(4) M. BAKHTINE. La poétique de Dostoievski. Traduit du Russ, par Isabelle Kolitcheff. Seuil. 1970 P : 88.

بذلك النظرة الشمولية لعالم موضوعي(5). ولهذا كله علاقة كبيرة بهيمنة أو عدم هيمنة أسلوب الكاتب على مجموع الأساليب والرؤى التي يتعامل معها في النص.

على أن الرواية المنولوجية قد تُوهم بالطابع الحواري عندما تترك خلال مرحلة معينة من الرواية، حرية نسبية للأبطال لكي يعبروا عن آرائهم الخاصة. **إلا أن الكاتب الراوي(*) لا يلبث أن يعمل في الخفاء على توجيه القارىء نحو مركز واحد للرؤية عاملا بذلك على طمس معالم التوزيع المتكافىء للمواقف، ذلك الذي كان قد بدا مهيمنا خلال قسم كبير من العمل وفي هذه الحالة تكون الرواية ذات بنية سطحية ديالوجية، غير أنها تخفي وراءها بنية عميقة ذات طابع منولوجي.**

ولعل هذا ما قصده «فلاديمير كريزنسكي» «W. Krysinski» عندما أشار في معرض كلامه عن الكيفية التي يتم بواسطتها تمثيل الواقع داخل الرواية إلى أن :

«التمثيل (Représentation) الروائي يمكن أن ينظر إليه باعتباره تعايشا مَرْجعياً مزدوجا للواقع، فالتمثيل الروائي يعمل من جهة على اختيار المراجع (Référents) ويعمل من جهة ثانية على إدخالها في أنساقه المنمذجة والمهيمنة الخاصة.»(6).

والإستشهاد الذي قدمه «كريزنسكي» في هذا الموضوع اعتمادا على «بيير فديدا» (Pierre Fédida) له دلالة أوضح على حضور الراوي بصفته قوة مهيمنة في الرواية المنولوجية، حتى ولو اختفى كشخصية مُمَثَّلَة في النص :

فالراوي في نظر «فديدا» لا يعاني أبدا من الغياب أو العزل مادام يوجد في المركز المُضَاعَف (Multiple) للمشهد الذي يَعْمَلُ هُوَ نَفْسُهُ على إنتاجه كما ينظم كل جزئية فيه. ويمكن أن يكون الراوي — خصوصا إذا هو لم يكن حاضرا كشخصية روائية — بمثابة سَطْح لجسم ندعوه نَصّاً(7).

ويعتقد كريزنسكي أن التمثيل الروائي، حتى ولو نظرنا فقط إلى هذا الحضور الخفي للراوي، **يبقى دائما تأويلا للواقع(8).** وعندما نتحدث عن تأويل الواقع فهذا يستدعي حضور الكاتب

---

(5) أنظر ما كتبه تودوروف عن تعدد الرؤي في النص الروائي، وهو يستفيد في هذا من كتاب : «الزمن والرواية» لجان بيون. Les catégories du récit - in - l'analyse structurale du récit. communications 8. Seuil 1981. P : 147 — 148.

(*) عندما يختفي الراوي من الأحداث كشخصية حكائية يتماهى كثيرا مع الكاتب.

(6) W. Krysinski : Carrfours de signes essais sur le roman moderne. Mouton 1981 P : 16

(7)-(8) Ibid ... P : 16 — 17

باعتباره راويا خفيا، وهو ما يعني في نهاية الأمر حضور النظرة الذاتية للمؤلف.

أما الرؤية الحوارية في الرواية فلا تتحقق إلا عندما يَحْصُلُ وعي الذات عند الأبطال على درجة معينة من الإستقلال تكفي لإلغاء الوحدة المنولوجية التي ينزع إليها الكاتب عادة، وهذا لا يتحقق، في نظر باختين، إلا إذا تخلى الكاتب عن التعبير عن البطل بالنيابة عنه، بل ينبغي تَشْخِيصُ وعيه، وهو في كامل حركيته، وحيويته. عندئذ سيتخلى وعي البطل عن أن يكون مجرد صوت ناطق باسم الكاتب، وستبقى دائما مسافة بين البطل والمؤلف، وعندما يظل هناك حَبْلٌ سُرّي يصل بينهما فإن الرواية حتما ستنقلب إلى صورة مذكرات شخصية، ومن ثم تصبح ذات طابع منولوجي(9).

وفي مقابل السلطة المطلقة لإديولوجية الكاتب في الرواية المنولوجية، تهيمن في الرواية الديالوجية تعددية الأصوات والأساليب، وأنماط الوعي والإديولوجيات. كما أن آراء الكاتب نفسها توضع في مقابل آراء الشخصيات، بحيث لا تمتلك امتيازا خاصا، ولا دورا منظما، وإنما تصارع هي نفسها آراء الآخرين فتنهزم تارة وتنتصر أخرى، ولكنها لا تحصل في جميع الأحوال على الغلبة التامة، وتبقى الرواية حتى عند نهايتها مجرد عرض لصراع الآراء والأفكار والإديولوجيات(10).

إن الرواية الحوارية، وهي تدمج أسلوب الكاتب وإديولوجيته في إطار صراع مجموع الرؤى تعبر عن درجة عالية من الوعي الشمولي بالواقع، لانها تحقق نوعا من ديمقراطية التعبير داخل الرواية(11).

وقد بين أمبيرتو إكو «Umberto Eco» في مؤلفه : «البنية الغائبة، مدخل إلى البحث السميوطيقي»، كيف تتحقق النظرة الحوارية ذات الطابع الشمولي للواقع على المستوى السميوطيقي في النص الإبداعي، ويُفْهَمُ من المثال التوضيحي الذي قدمه «إيكو» في هذا الصدد أن العمل الإبداعي يمكن أن يُشَبَّهَ بجهازين إشاريين كلاهما يحتوي على خانات رامزة.

الأول منهما ليس في مقدوره إلا أن يُظْهِرَ إشارة واحدة من خلال جميع الخانات مقرونة بتأويل مُوَحَّد لها، بحيث يكون المتلقي أمام دلالة واحدة ثابتة، أما التأويلات المحتملة التي

(9) M. Bakhtine la poétique de Dostoievski. P : 95

(10) انظر التوضيحات المختلفة التي قدمها باختين حول هذه النقطة. Ibid. P : 32 — 33

(11) أنظر ما كتبه يمنى العيد بصدد ديمقراطية التعبير في الرواية. «الراوي، الموقع والشكل». مؤسسة الأبحاث العربية. ط : 1. 1986 ص : 177.

يمكن أن يفكر فيها أحد المتلقين فتبقى ذات طبيعة «خارج سيميوطيقية»، لأنها غير مُمَثَّلةٍ في الجهاز.

أما الجهاز الثاني فَيُظْهِرُ الإشارة في جميع الخانات، ولكن مع اختلاف تأويلها من خانة إلى خانة، أي بمراعاة جميع إمكانيات الفهم والتأويل لدى المتلقين.

وهكذا فالنسق الدلالي الأخير، وهو يعارض بين جميع القيم المحتملة يعمل على احتواء القيم الثقافية نفسها للمتلقي، لأنه يدمج جميع تأويلاته في النسق الدلالي ويصبح لهذه القيم حضور على المستوى السيميوطيقي في الجهاز الإشاري(12).

هذا المثال له أهمية بالغة في نظرنا لفهم طبيعة النص الروائي المنولوجي والديالوجي على السواء، ذلك أن النص الأول يعمل على إبراز إديولوجية واحدة مُهَيْمِنَة، حتى ولو كان هناك حضور للأشكال الإديولوجية المغايرة، **لأن ما هو مهم ليس هو حضور الإديولوجيات وإنما هو تقديم تأويل لها، وإدخالها في النسق الخاص للإديولوجية المهيمنة**، فهذه الأخيرة تعمل دائما على إظهار غيرها في صورة سيئة، وهي بذلك تعمل على تغييبها وطمس معالمها.

ودور المتلقي أمام النص الروائي المنولوجي هذا، سلبيٌّ إلى درجة قصوى، وأي تأويل يقوم به خارج ما يمليه النص لن يكون له ما يقابله على المستوى السيميوطيقي في النص ذاته، لذلك ستكون له ــ أي التأويل ــ طبيعة خارج سيميوطيقية (Extrasémiotique) أي مستمدة مباشرة من الحقل الثقافي والإديولوجي الذي يحيط بالمتلقي في الواقع.

ومن الأكيد أن النص الروائي في هذه الحالة لا يقدم الحقيقة الإديولوجية الواقعية كاملة، وهو لذلك نص أحادي البعد على المستوى الفكري والأسلوبي. إن الرواية المنولوجية تقدم تأويلا واحدا لتعددية مظاهر الحقيقة الواقعية، وهي إلى جانب ذلك تفرض على المتلقي رؤيتها الخاصة بوسائل فنية تتفاوت قيمتها ودرجة تأثيرها من رواية إلى أخرى ومن مبدع إلى آخر. على أن الرواية المنولوجية يمكن أن تتخذ شكلا دعائيا مباشرا، ولكنها تفقد بسبب هذه الصفة قيمتها الفنية في الغالب. كما تفقد تبعا لذلك تأثيرها في المتلقي. **وهكذا فلجوء المبدع إلى الوسائل الفنية والتمويهية هو الذي يُخَلِّصُ نظرته المنولوجية من الطابع الدعائي، ومن سلطة الخطاب الإديولوجي المباشر.**

---

(12) Umberto Eco. la structure absente introduction à la recherche sémiotique. Ed : Mercure de France 1972 P : 147.

وقد عملنا على تبسيط المثال الذي قدمه أيكو، وتعديله ليكون أقرب إلى إيصال المعنى الذي أراده هو بالذات.

وخلافا لذلك، يُلْقي النص الروائي الديالوجي (الحواري) بكل التأويلات الممكنة للقضايا المطروحة في حلبة صراع واحدة، وتختفي لذلك سلطةُ الكاتب أو الراوي الواحد، ويجد كل المتلقين من يمثل ميولاتهم ونزعاتهم الخاصة داخل النص الروائي، **غير أن أي واحد منهم لا يشعر بأنه حصل على تأييد كامل لنزوعاته الخاصة،** لأن آراءه معروضة هنا دائما في مواجهة الأراء المغايرة، وحظوظها متساوية الحضور، لذلك يجد المتلقي نفسه وقد دخل هو أيضا حلبة صراع ليس له يقين بأنه سيخرج منها منتصرا، ولكنه مع ذلك يشعر بأن كينونته الخاصة تتحرك في النص.

وأهمية الرواية الديالوجية تأتي من كونها تعرض للحقيقة التاريخية الواحدة من منظورات وأساليب متعددة في لحظة واحدة، **مما يجعلها ضمنيا ترفع شعار نسبية امتلاك الناس للحقيقة،** وهذا ما يعطيها بالذات طابعها الشمولي، في تصوير الواقع الإديولوجي والثقافي، في الوقت الذي تحتفظ فيه الرواية المنولوجية **بسلطة الحقيقة المطلقة،** وبهيمنة النظرة الواحدة للعالم.

والواقع أنه — رغم كل ما قلناه سابقا — تصعب المفاضلة، على المستوى المعرفي الإبستيمولوجي بين المعرفة الشمولية للرواية الديالوجية والمعرفة الجزئية الأحادية للرواية المنولوجية، فإذا كانت الرواية الديالوجية تجعل الصراع الإديولوجي الإجتماعي قابلا للفهم في أدق تفاصيله، لأنها تصفه بأكبر قدر من الموضوعية، فإن لحياد الكاتب الذي يبلغ في هذه الحالة درجة قصوى من وجهة النظر الإبستيمولوجية دور سلبي على المتلقين، **لأنه ضمنيا يزكي مقولة المعرفة من أجل المعرفة.** وكثيرا ما وُصِفَتْ رواياتُ دوستويفسكي ذات الدرجة العالية من الطابع الحواري بأنها روايات سلبية، لأنها لا تنتهي إلى قرار محدد، مادامت ترفع شعار نسبية المعرفة بأقصى ما يمكن من الحدة، وتجعل القيم الإشتراكية والليبرالية على قدم المساواة. يرى ناقد عربي على سبيل المثال أن بطل دوستويفسكي في «الجريمة والعقاب» و«الإخوة كرامازوف» :

«.. رغم ما يملكه من إمكانات عقلية وفكرية كبيرة، يَظْهَرُ فريسةً للأفكار الكاذبة والمضللة، ويبدو بعيدا عن الشعب ولا يشارك في الحركة التحررية لبلاده مع أن فكره يتيه في البحث عن مخرج من أزمة الحياة. وهذا البطل يسيطر عليه شك عميق تجاه المثل الثورية الإشتراكية والليبرالية وَيَتَأَرْجَحُ بين الإتجاهات الفوضوية المدمرة وبين الأفكار الدينية التي تدعو إلى الخنوع.»(13).

---

(13) د. مكارم الغماري : «الرواية الروسية في القرن التاسع عشر» عالم المعرفة 1981.
أنظر الفصل الثاني وخاصة ص : 164.

وعلى العموم فإن الرواية الديالوجية تصبح ضد المعرفة عندما تميل إلى التشكيك في كل القيم، غير أنها تبلغ مستوى معرفيا عاليا عندما تميل إلى تحديد القيم الإيجابية والسلبية لدى مجموع التصورات التي تقيم بينها حوارا في إطار عالمها الخاص.

ولا تخلو الرواية المنولوجية من أي قيمة إبستيمولوجية، رغم طابعها الأحادي النظرة. **لأن التاريخ دائما في حاجة إلى استقرار إحدى القيم والتصورات للعالم من أجل إعطاء الفرصة لأصحابها لممارسة التأثير في العالم، ومن هذا الجانب يكون للرواية المنولوجية التي تدعو إلى قيم واحدة مهيمنة في بنيتها، طَابَعٌ براغماتيٌّ لأنها تدعو إلى الممارسة، بينما تظل الرواية الحوارية ذات طبيعة نظرية.**

على أن أشكال الرواية المنولوجية متنوعة ؛ فمنها ما يظل أسير التأملات النظرية ويسعى، لكن من زاوية نظر ذاتية وفردية، إلى بلوغ التشكيك في كل القيم، ودون إعطاء الفرصة لقيام حوار بينها. ورواية القرن العشرين تعتبر مثالا نموذجيا على هذا النوع (كافكا، جمس جويس).

إن المفاضلة أيضا بين الرواية المنولوجية والديالوجية غير ممكنة عندما يتعلق الأمر بالجانب الجمالي، أي بالقيمة الفنية، فالرواية الديالوجية تخلق جماليتها من خلال توزيع الأدوار وتعددية الرواة، والعلاقة المتداخلة ذات الطابع الحواري بين الأصوات المختلفة داخل النص. غير أن الرواية المنولوجية تبحث لنفسها عن القيمة الجمالية في الطابع الشعري، كما أنها تَستغلّ، مثلُها مثل الرواية الحوارية، جميع إمكانيات التشكيل الزماني والمكاني، وقد تلجأ إلى استخدام حوارية صورية بما في ذلك تعددية الرواة، إنها تملك أيضا إمكانيات كبيرة لخلق جماليتها الخاصة التي لا يقل تأثيرها في المتلقي عن جمالية الرواية الحوارية. **وهذا ما يجعلنا نقول بأن موقع الكاتب ورؤيته هما اللذان يُحَدِّدَانِ نمط جمالية الرواية وبلاغتها الخاصة أي أسلوبها.**

لقد حكم باختين على الرواية المنولوجية بأنها دون مستوى الرواية الديالوجية من حيث القيمة الفنية، وذلك لأنه كان يقارن فن دوستويفسكي بالأشكال المنولوجية التي كانت سابقة عليه(14). غير أن النقاد الذين تعاملوا مع كافكا وجويس وجدوا لدى الرواية المنولوجية التي أبدعاها معا مقاييس جمالية تثير القارىء بنفس الحدة التي يمكن أن تُثِيرَهُ بهاَ الروايات الحوارية.

وهذا المعطى يُمَكِّنُنَا من استنتاج حقيقة شديدة الإرتباط بالإبداع ؛ **ذلك أن قيمة الإبداع**

---

(14) أنظر المفاضلة التي أقامها باختين بين بطل دوستويفسكي، وبطل كوكول على سبيل المثال في كتابه.
La poétique de Dostoievski. P : 84 — 85

الروائي لا ينبغي أن تقاس بشمولية الرؤية أو عدم شموليتها فقط، ولكن أيضا بمدى تأثير الوسائل الأسلوبية المستخدمة للتعبير عن مضمون هاتين الرؤيتين، في المتلقي.

وما هو مرفوض من طرف المتلقي الذكي والمتذوق للإبداع الروائي هو دائما أن يُخَاطَبَ من طرف الروائي بشكل مباشر، والرواية الديالوجية إذا صيغت بإحكام فإنها تمارس تأثيرها بسهولة على القارىء. أما الرواية المنولوجية ذات الرسالة الإديولوجية فعليها أن تَسْتُرَ مضمون هذه الرسالة الإديولوجية المفردة وراء جهاز كامل من وسائل التمويه، أي عليها أن تتستر وراء المظهر الشكلي لتعددية الأصوات، أو وراء طاقة شعرية، كما أن عليها توفر وسائل توليد المعاني المتعددة والمواقف المتعددة، لكي تذوبها بعد ذلك في سياق الرؤية المنولوجية المفردة، دون أن تترك الفرصة الكافية للقارىء لاكتشاف اللعبة قبل نهاية القراءة(15).

هذا هو سر ميل الرواية المونولوجية نحو الشعر ؛ لأنه في الوقت الذي لا يُسْمَحُ فيه للأصوات المتعددة أن تعبر عن نفسها في عالم الرواية، تخلق الرواية المونولوجية تعددية المعاني بالوسائل الفنية للشعر، وهو ما يعطيها طابعا أسلوبيا متميزا.

ولهذا السبب يبدو أن مفهوم التناص ـــ وهو تطوير لمفهوم الحوارية الباختيني ـــ لم يعد بالنسبة للبنائيين والأسلوبيين المعاصرين، يفرض تلك القيود الصارمة التي فرضها باختين لتحقق حوارية النص، فيكفي أن يكون النص قابلا لأن يُدْرَكَ من طرف القارىء من زاوية تعددية المعاني فيه لا من زاوية المعنى الواحد، لكي يتحقق فيه الطابعُ التناصي(16). على أنه حتى في هذه الحالة يكون للرواية مظهران أسلوبيان أحدهما قائم على مستوى العبارة، وهذا تدرسه البلاغة أو الأسلوبية التقليدية، والآخر قائم على مستوى النص، وهذا تدرسه الأسلوبية المعاصرة للرواية.

ماذا يفعل الروائي المنولوجي إذن عندما يحاول تقديم رؤيته الخاصة من خلال مظهر تعددية الرؤى والأساليب أو تعددية المعاني ؛ إنه ينزع في الواقع إلى إضفاء الطابع الشمولي على نظرته الأحادية، وهو بذلك يكسبُ نفس رهان الروائي الديالوجي، ولكن بواسطة وسائل غير ديالوجية في العمق. ويمكننا أن نتبين هذه اللعبة من خلال تحليل موجز ومركز للرواية العربية التالية :

* * *

---

(15) إن لعبة الروائي الذكي لا تُكْتَشَفُ عادة إلا عندما نقرأ آخر كلمة في الرواية، أي بعد أن تكون الرواية قد مارست تأثيرها علينا لاشعوريا، وشدتنا إلى قراءتها من البداية إلى النهاية، وإنها لذلك ستترك حتما بصماتها في خلايا أدمغتنا لا تسهل إزالتها.

(16) M. Riffaterre lintertexte inconnu — in — littérature N° 41 Septembre 1981. P : 4 — 6

نموذج تطبيقي : رواية الوطن في العينين(*) بين المنولوجية والحوارية.

تبدو رواية «الوطن في العينين» لحميدة نعنع مثالا نموذجيا لتمثيل الرواية العربية المنولوجية التي تستفيد أحيانا من الطابع الحواري، ولكنها تبقى مع ذلك منولوجية حتى النهاية.

هذه الرواية تستخدم ضمير المتكلم في عملية السرد، وهذا الضمير يفترض ما يسميه البنائيون «الرؤية مع Vision avec»، وهي رؤية تسمح للراوي بأن يشغل حيزا في مجرى الأحداث، أي أنه واحد من شخوص الرواية، كما تسمح له أيضا بأن يعرف عن الشخصيات ما تعرفه هي أيضا عن نفسها، ومعنى هذا أن هناك حقيقة ثابتة عن سلوك، وهوية الأشخاص تنتقل بينهم هم أنفسهم. ورواية «الوطن في العينين» تحتوي على هذه «الرؤية مع» ؛ فالبطلة نادية هي نفسها التي تقوم بدور الراوي، وهي تعرف نفسها ووضعها كما أنها تعيش أزمات حادة، غير أنها لا تلبث في النهاية أن تنتقل إلى الإختيار الواضح وبالإضافة إلى ذلك، فهي تظل تُصَنِّفُ الشخصيات، والهيئات (فصائل المقاومة والأحزاب) في خانات محددة، إما إلى اليمين وإما إلى اليسار. هناك إذن عالم من الحقائق يبدو ثابتا وواضحا في ذهن نادية. ولعل أبرز مثال على هذه الرؤية. المنولوجية الستاتيكية، هو تصنيف نادية لزوجها ؛ فهذه الشخصية لم يُسْمَحْ لها في الرواية أن تدافع عن وضعها وسلوكها، ولكنها مرسومة بريشة نادية نفسها. إنها ـــ على حد قول باختين ـــ تمثال منحوت. تُصَوِّرُ نادية زوجها خالد على الشكل التالي :

«زوجي الرسمي الهادىء المثقف الذي يعشق موسيقى «ستراوس» وأشعار «سان جون بيرس» يعيش حياته بإيقاع عجيب من السكينة وكأن الأحداث التي تقتلعنا جميعا لا تعنيه شيئا. الإستيقاظ في السابعة صباحا، تناولُ الفطور، قراءةُ الجريدة. الإنصراف إلى العمل. محرك سيارته يهدر في الثامنة إلا خمس دقائق تماما. وكنت أستطيع أن أضبط ساعتي على هدير المحرك. في الثالثة ظهرا هدير المحرك مرة أخرى، وطعام الغذاء ثم الدخول إلى حجرة النوم وقراءة أشعار «باوند» الذي كان يعشقه كثيرا.».

إن ضبط الشخصية في سلوكها اليومي الثابت والمألوف يُذَكِّرُ بالروايات الواقعية التي تكون فيها سلطة الراوي كبيرة بحيث نراه يصور عالما متكاملا وشخصيات يتوافق سلوكها مع صفاتها الذاتية، وتكون هوياتها ناجزة ومنتهية حسب تعبير «باختين». مثل هذه الشخصيات لا تقوى على خلق حوار أو تناص يحقق إنتاجية النص وثراءه الدلالي(*).

(*) صدرت عن دار الآداب. بيروت ط : 1 1979. وقد اعتمدنا هذه الطبعة هنا.

(*) سنلاحظ فيما بعد أن هذا النقص الدلالي والجمالي سيتم تعويضهُ في الرواية بوسائل أخرى أهمها استخدام الصور الشعرية.

إن نادية لا تكتفي بتجميد الشخصية ــ ولا ننسى هنا أن نادية تقوم بدور الراوي ــ وإنما تُصْدِرُ أيضا حكمها النهائي حولها، فتعمل بذلك على شل أي فعالية «حوارية» يمكن أن تتولد عن تدخلها في الحوار أو عن مشاركتها في الأحداث، **وفي كل لحظة تتدخل فيها الشخصية لتعبر عن نفسها نجد الراوي ممثلا في شخص نادية يعقب أثرها ويَمْحِي كل سلطة قد تكون أخذت في ممارستها على الشخصيات الأخرى المعارضة أو حتى على القراء أنفسهم.** سنجد مثلا أن مساهمة الزوج (خالد) في هذا الحوار بينه وبين نادية تبقى غير ذات تأثير يذكر في خلق تعارض الأصوات والأساليب في الرواية لأن هذا الحوار مسبوق بأحكام جاهزة عن هذه الشخصية توجه القارىء وتفرض عليه موقفا واحدا هو موقف نادية نفسها. بل إن هذا الحوار ينتهي أيضا بحكم جاهز ونهائي عن هذه الشخصية «التمثال» في الرواية :

«زوجي اختار سلامه الداخلي ... وطنه الداخلي ... عِمَّرَ أَسْوَاراً حولَهُ وعاش مطمئنا. لكن أي اطمئنان كان ؟ سألته مرة :

ــ لماذا تزوجتني يا خالد ؟ أنت تدري جيدا أنني ...

لم يدعني أكمل عبارتي بل قاطعني :

ــ لأقرأ فيك أشعارا لم أعرفها من قبل، لأقول لك إن الحياة تعيش وَقّعَهَا ببساطة وعادية، ولا حاجة لأن نقفز فوق التاريخ.

كان خالد مناضلا ذات يوم. ومع الزمن تحول إلى مجموعة معادلات يبحث من خلالها عن السلام الداخلي الذي ظنه درعا يستطيع أن يحميه من غابة الأشياءالتي نحياها.» (رواية الوطن العينين .. ص : 157 ــ 158).

إنه كلما كانت الشخصيات منظورا إليها كذوات ثابتة ونموذجية إلا وفقدت الرواية قيمتها الحوارية أو التناصية واتجهت في نفس الوقت نحو بناء المعنى الأحادي البعد. إن الأساليب، والإديولوجيات والأصوات لا تتقاطع، وتتفاعل وتتحاور في هذه الرواية المنولوجية، ولكنها تُصنَّفُ وتضبط في أمكنتها المحددة. وهذه الخاصية نجد ما يؤيدها في كثير من مواطن رواية الوطن في العينين :

«أتذكر عصام حاتم أيام الجامعة بجسده النحيل ووجهه المليء بالأسى (...) هو ينتمي إلى حزب تقدمي يعيش مراحل نضاله السرية، وأنا أنتمي إلى حزب تقدمي آخر يعيش أيامه

العلنية (...) لا حزبهم، ولا حزبنا ... لا ساستهم، ولا ساستنا بقادرين على أن يصنعوا شيئا.»(17).

هنا يتم الحكم على هيئتين (أي على إديولوجيتين أو أسلوبين) دون أن يترك الحق لمن لا يزال يؤمن بمبادئهما في أن يعبر عن وجهة نظره. إن القارىء، في مثل هذه الرواية، يجد نفسه أمام صوت واحد يصنف «ويشرّح» ويحكم على الظواهر والأصوات الإديولوجية وفق طبيعة قارة لها. إن هيمنة الصوت الواحد في الرواية العربية يقود على الدوام إلى عدم شمولية الرؤية إلى الواقع، ويتم عادة تعويض هذا النقص بالطاقة الشعرية. ورواية الوطن في العينين رواية شعرية بالمعنى الصحيح.

هناك إذن في هذه الرواية سلطة إديولوجية وأسلوبية محورية — ومهيمنة — تقود نفسها وسط الإديولوجيات الأخرى التي ليس لها سوى كينونة محدودة، ومُحَدَّدة.

وإذا كانت هذه الإديولوجية المحورية تلجأ أحيانا إلى انتقاد نفسها وإعادة بناء تصوراتها من جديد، فإنها مع ذلك موجودة بشكل تام وثابت، وسلطتها لا تضعف ولا تفتر، وهي تظل تختار، وتنتقد وتنظر إلى مستقبلها، وتقرر في النهاية مصيرها، كل ذلك في غياب الحضور المتكافىء للإديولوجيات الأخرى(18). كما أن السلطة الأسلوبية لإديولوجية نادية تظل مهيمنة على مجموع الأساليب في الرواية.

عندما تختار نادية أن تنتقل إلى منظمة فلسطينية أخرى أكثر ثورية، يتم الحكم على المنظمة الأولى بالفشل والتردي، وهكذا ينتهي دور الإديولوجية السابقة وتموت كل معالمها في الرواية :

«طال الحديث بيننا وناقشنا أشياء كثيرة ... القناعات النظرية التي توصلنا إليها ... مهمتنا في تلك المرحلة، إمكانية طرح بديل للتنظيمات السياسية القائمة في الساحة العربية. وسألني إذا كنت أوافق على الإنضمام إليهم ؟ ارتجفت بسرعة .. أوافق ؟ وما هو البديل ؟ أأستمر في كتابة قصائد ألقيها في المنتديات يسمعها رجال ملوا أحاديث نسائهم ؟ ترددها نساء على أسماع عشاقهم، وينتهون جميعا إلى الحديث عن الطقس وآخر الأزياء، وفضائح الجيران ... ما هو البديل.» (الوطن في العينين ص 39).

إن حضور الإديولوجيات المتعددة والأصوات المتباينة في الرواية لا يكفي وحده لخلق

(17) الوطن في العينين ... ص 37.

(18) نؤكد هنا على أن الحضور المتكافىء، هو الذي يخلق الحوارية الفعلية في أية رواية.

شروط الحوارية أو لتحقيق الخاصية التناصية للنص، إن الأمر يتعلق بالكيفية التي يكون بها هذا الحضور، وبدرجة الحضور نفسه. لقد سبق أن قلنا في مجال الرد على أحد النقاد أن الرواية — أية رواية — لا يمكنها أن تقوم على صوت إديولوجي واحد، ومعنى هذا أن جميع أنماط الحكي لا بد أن تحتوي على صراع، وتعارض داخلي بين أصوات متناقضة، غير أنه ليست من الضروري أن تكون كل أنواع الحكي ذات طبيعة حوارية بالمعنى الذي حدده باختين. فإذا كان التعارض في الرواية لا يجري بين قوى متكافئة ومتساوية الحضور فإنه لا يمكن أن يصبح حوارية Dialogisme، ولكنه سيبقى محصورا في نطاق ما يمكن أن نسميه فقط «حوارا Dialogue». ثم إن النصوص المتقاطعة في الرواية إذا ظلت بعيدة عن أن تحقق إنتاجية النص وتعددية الدلالات فيه فإننا لا يمكن أن نتحدث بصددها عن «تناص Intertextualité» ولكن فقط عن تعارض للنصوص Intertexte.

في رواية الوطن في العينين لا نجد حوارية بالمعنى الصحيح ولكننا نجد حوارا غير متكافىء، لأن الصوت الواحد يطغى فيها على معظم الأصوات الأخرى. هناك صوت واحد معارض يُفْسَحُ له المجال أكثر من الأصوات المعارضة الأخرى ومع ذلك فإن حضوره وسلطته لا تصل إلى درجة سلطة صوت البطلة الرئيسية «نادية». ففرانك يبدو الشخصية الوحيدة التي لها حضور بارز من بين شخصيات الرواية الأخرى كما أنه يدخل في حوار متواصل، وعنيف أحيانا مع نادية ويتجلى خلال فصول كاملة، وكأنه يملك حضورا متكافئا مع صوت نادية، إلا أن الرواية كانت تتجه إلى إضعاف هذه الشخصية وشل فعاليتها، بل إنها تجعلها تخضع في النهاية لإرادة البطلة الرئيسية فتتبنى اختيارها. ويتجلى ذلك في القرار الذي اتخذه «فرانك» ليلتحق بنادية في الشرق بعد أن اقتنع برأيها في النضال :

«ها هو راحل إليها، حاملا حق الرغبة المطلقة في أن يهرب إليها، لأن الإتحاد بجسد لا يحمل طلقة رصاص تعبير أخرص، ليس إلّا ريحاً.» [الوطن في العينين. ص : 206].

وإذا كنا نستخلص أن رواية الوطن في العينين ليست ذات طبيعة حوارية بالمعنى الذي حدده باختين، فهذا لا يعني أنها تخلو من أية قيمة جمالية ذلك أنها تحقق أبعادا دلالية تُخفي إلى حد كبير سلطة الصوت الواحد، وذلك بتوليد إنتاجية للنص بواسطة التعبير الشعري أي أنها تولد تناصا بالمعنى الذي حدده رفاتير.

إن الطاقة الشعرية المُوَلِّدَة للمعاني تتجلى في رواية الوطن في العينين من خلال اللوحات الوصفية. ويمكن أن نقرأ بعض النماذج الدالة في هذا المجال : تقول البطلة :

* «أركض إليك والأمطار تلفح وجهي ودمي. أرى الثلج يتنزه في وجه الجسور التي تربط

«جزيرة سيتي» بالمدينة العجوز. أشد عباءتي المغربية إلى جسدي وانغرز في صدر العتمة. وعلى أحد الشاليهات المطلة على النهر أَلْمَحُكَ تحت ضوء المصباح الذي يلفه الضباب بذوائر دخانية أشبه بموسيقى غجرية آتية من وديان الفرح ...» [الوطن في العينين ص 6 — 7].

* «... واختلطت نيران «عينتاب» في ذاكرتي بصوت تكسر الموج على الشاطىء» [ص 26].

وإذا كانت لهذه الرواية قيمة جمالية ودلالية معينة، فهي ليست صادرة أبدا عن الحوارية، ولكن عن جوانب أخرى كاستغلال المعطيات التاريخية المرجعية ثم استخدام الأساليب الشعرية على مستوى العبارات بحيث يتم إغراق ما هو تاريخي فيما هو شعري، يضاف إلى ذلك استغلال المفارقات الفنية بين زمن الأحداث وزمن السرد.

الأسلوب وبلاغة الرواية

* **النقد التقليدي ومقولة : «الأسلوب هو الكاتب».**

أقصد بالنقد التقليدي كل تصور نقدي يحتفظ بمعطيات نقد الشعر — وخاصة المعطيات البلاغية القديمة — ويجعلها أداة لدراسة الفن الروائي. ويهمنا من هذا النقد البلاغي القديم مقولتان أساسيتان كان لهما تأثير سيء عند تطبيقهما في نقد الرواية.

أولهما : أن الأسلوب هو الكاتب(1).

وثانيتُهُما : أن جمالية اللغة الأدبية تأتي من القدرة على خلق الصور. (وخاصة صور الإستعارة).

ولقد تبين لنا من خلال الدراسة الأولى في كتابنا هذا أن مقولة : «الأسلوب هو الكاتب» مقولة صادقة بشكل واضح بالنسبة للشعر الغنائي لأن الكاتب هنا يصنع لغته الخاصة به ويعبر بها أيضا عن كينونته الخاصة، أما الرواية الديالوجية فهي — كما تبين لنا سابقا — ملتقى أساليب متعددة، والكاتب يقوم بدور المنظم، لأنه يحاور بين اللغات لكي يعبر من خلال صورة اللغة وليس من خلال اللغة ذاتها عن تصوره الخاص.

وهذه الفكرة التي ربما أصبحت الآن واضحة كانت إلى حين عسيرة القبول من طرف بعض الدارسين.

فعندما ألقيت أول عرض لي عن أسلوبية الرواية ضمن عروض ندوة المصطلح النقدي المنعقدة بكلية الآداب بفاس أيام 20 — 21 — 22 نونبر 1986 وأشرت إلى خصوصية الأسلوب الروائي وتميزه بالتعددية الأسلوبية على خِلَافِ الشعر الغنائي، ظلت هذه الفكرة مع ذلك غير مقبولة من طرف البعض. وكان من جملة الإعتراضات التي وجهت إلي، ما كتبه : د. رمضان عبد التواب بخط يده :

---

(1) أنظر التأكيد على الطابع الفردي للأسلوب حتى لدى البلاغة الجديدة. صلاح فضل علم الأسلوب. مبادئه وإجراءاته. آفاق الجديدة بيروت ط : 1 — 1985. ص : 152.

وكان من الضروري أن تأتي إجابتي على الشكل التالي :

* ــ جوابا على ملاحظة الدكتور رمضان عبد التواب المحترم أقول : إن تقمص الشخصيات، لا يمكن أبدا أن يُقَارَنَ بتقمص موضوع أو موقف. لأن الموضوع أو الموقف له فقط طبيعة الموضوع أو الموقف أما الشخصية فلها طبيعة موضوعية بالنسبة لشخصية الكاتب على سبيل المثال ولها إضافة إلى ذلك طبيعتها الذاتية الخاصة بها، وهذا يَعني أنَّ تقمصها سيكون في نفس الوقت تقمصا لها باعتبارها موضوعا وذاتا وهذا يعني أيضا أن الذات المتقمِّصَة ستلغي الذات المُتَقَمَّصَة أي أنها ستحل محلها.

والرواية من هذا الجانب مثلها مثل المسرح، تعطي الفرصة للذوات الأخرى لكي تعرض نفسها بأمزجتها المختلفة وأساليبها المتميزة، وهكذا فالكاتب (أو الراوي الذي ينوب عنه) يتقمص كل هذه الأدوار ويصطنع أساليب الشخصيات المؤدية لها.

ومن الطبيعي أن تكون هذه الأساليب المستخدمة هي غير الأسلوب الخاص للكاتب، لأننا سنكون مثار سخرية لو اعتقدنا مثلا بأن الممثل الذي يتقمص شخصية صعلوك ويستخدم أسْلُوبَهُ، هو نفسه صاحب الأسلوب، لأن ذلك سيترتب عنه أنه هو نفسه ذلك الصعلوك المتقمص.

إن الأسلوب الفعلي للرواية لا يمكن أن يكون هو أحد تلك الأساليب. إن له طبيعة مخالفة مادام هو القدرة المُنَظِّمَة للأساليب المتعددة في النص. وهكذا سيصبح أسلوب الرواية (الذي هو أسلوب الكاتب) هو ذلك النظام الذي تنتظم عبره مختلف الأساليب. **ولهذا يمكن القول بأن أسلوب الرواية ليس له في الواقع طبيعة أسلوبية بل هو على الأصح ذو طبيعة مفهومية،** لأنه ماذا نعني في النهاية بانتظام مجموعة من الأساليب ؟ إننا نعني به انتظام مجموعة من التصورات، والمفاهيم والرؤى للعالم التي لا تُقْصَدُ هي نفسها لذاتها، ولكن يُنْظَرُ بالأساس إلى الدلالات التي تنشأ عن العلاقات القائمة بينها. كما أن الأساليب المؤداة بها ــ وهي غالبا ما تكون مناسبة لها ــ لا تعبر بالضرورة عن أسلوب الكاتب. فقد يكون أسلوب الكاتب فقط واحدا من تلك الأساليب المتشابكة، ولن تكون له مع ذلك قيمة دالة كبيرة بقدر القيمة التي

تكون للقوة المُؤَسْلِبَة في مجموع العمل. وإذا كانت تنوعات المحتوى الدلالي والأسلوب في الرواية غير مقصودة لذاتها، فهذا يعني أنه يُكَنَّى بانتظامها على دلالة أسمى منها. ولهذا السبب كانت الرواية والفن القصصي بصفة عامة، من الفنون التي يغلب فيها الطابع الكنائي، على الطابع الإستعاري.

* الكِنَايَةُ، والإستعارة في الحكي (بصدد جاكوبسون)

لقد كان في إمكان البلاغة القديمة أن تَعْتَبِرَ مبحث الكناية مدخلا لدراسة الفنون التمثيلية غير أن الأبحاث ظلت مقتصرة على النماذج الجزئية ولم تتجاوز إطار العبارة النثرية الواحدة أو الأبيات الشعرية القليلة. ولقد كان الفضل في التنبيه إلى العلاقة الوثيقة القائمة بين الكناية والفنون القصصية الواقعية بشكل خاص لرومان جاكوبسون في بحثه القيم حول الحبسة : «مظهران للغة ونمطان من الحبسة»(2). فقد لاحظ أن الإنسان القادر على التعبير باللغة مزود بملكتين ضروريتين : ملكة الإختيار والتعويض، وملكة التركيب والربط. وإذا أصيبت إحدى الملكتان بخلل، أدى ذلك إلى اختلال إحدى وظيفتي اللغة، وهكذا فاختلال ملكة الإختيار والتعويض يؤدي إلى عدم القدرة على خلقَ العلاقات **الإستعارية**، واختلال ملكة التركيب والربط يؤدي إلى فساد القدرة على خلق العلاقات **الكنائية**. ويرى أن أسلوب الفرد يتبلور عبر معالجته لمعطيات اللغة من خلال علاقات المماثلة (وتسمح بها ملكة الإختيار والتعويض) وعلاقات المجاورة (وتسمح بها ملكة التركيب والربط). غير أنه يلاحظ أن الأفراد يختلفون فيما بينهم في توظيف هاتين الملكتين ؛ فبعضهم يغلب عنده استعمال الإستعارة والاخرون يغلب عندهم استخدام الكناية، والأمر راجع إلى تأثير الحقل الثقافي وما فيه من نماذج سائدة، كما يتعلق أيضا بالخصائص الذاتية للمبدع نفسه(3). وهنا يصل إلى توضيح أن التفاعل الحاصل عند الإستعارة (وقد سماه تفاعلا تعويضيا **Réaction substitutive**)، وكذا التفاعل الحاصل عند الكناية (وقد سماه تفاعلا إسناديا **Réaction Prédicative**) يهيمنان بدرجتين متفاوتتين على بعض التيارات والأنواع الأدبية ؛ فالتفاعل التعويضي المُمَثَّل بالإستعارة يهيمن في الشعر بل يطبع الإتجاهين الرومانسي والرمزي، والتفاعل الإسنادي الممثل بالكناية يهيمن في الإتجاه الواقعي(4)والمعروف أن هذا الإتجاه غلب فيه الإبداع القصصي على الشعر.

وإذا كُنْتُ قد أشرتُ قبل قليل إلى أن تطوير دراسة الكناية انطلاقا من رصيد البلاغة العربية

---

(2) Roman Jakobson : Essais de linguistique générale : Ed : minuit. 1970 P : 43

(3) Ibid P : 61 — 62

(4) Ibid P : 62 — 63

القديمة وغير العربية كان بإمكانه أن يقود الدارسين إلى اكتشافات مهمة فيما يخص طبيعة الفنون القصصية التي تتضح فيها غلبة الكناية، فلا بد من الإشارة إلى أن هذا التطوير لم يحصل بالفعل، لأن البلاغيين حصروا أبحاثهم في حيز ضيق هو العبارة النثرية أو الأبيات الشعرية القليلة التي تحتوي على صور كنائية.

والإشارات القليلة التي قدمها جاكوبسون نفسه بصدد الفن القصصي بقيت هي أيضا منحصرة في الأمثلة الجزئية فهو يلاحظ مثلا أن الكاتب الواقعي ــ القصصي بشكل خاص ــ يمارس انزياحا كنائيا عن الحبكة إلى المناخ المحيط ومن الشخصيات إلى الإطار المكاني والزماني، كما أنه ولوع بالتفاصيل المجازية المرسلة(*) (Synecdochique). ويقدم جاكوبسون مثالين من رواية تولستوي «السلم والحرب»، فالكاتب مثلا يُكَنِّي عن النساء بهاتين العبارتين اللتين تحتويان على مجازين مرسلين : « **زغب فوق الشفة العليا**» ــ «**كتفان عاريان**»، باعتبارهما تحملان بعض علامات النساء(5). والأمر لا يختلف كثيرا عن الأمثلة التي تقدم عادة في البلاغة العربية عن الكناية : «**بعد مهوى القرط**» و «**كثرة الرماد**» و «**طول النجاد**»، وهي تدل على التوالي ــ كما هو معروف ــ على طول العنق والكرم، وطول القامة.

ولا نتجاوز أبدا مع جاكوبسون، ومع هذه الأمثلة معطيات البلاغة التقليدية لأن اللغة الروائية إذا ما دُرِسَتْ فقط في إطار جزئياتها. وإذا بقي البحث الكنائي منحصرا في هذا الإطار فلن يُقَدِّم أبدا معرفة جوهرية بالنسبة للفن الحكائي. لأن الكناية فيه ليست قائمة فقط في مستوى الجملة أو العبارة، بل غالبا ما يكون التركيب الإجمالي للنص مؤسسا على علاقة كنائية ينبغي البحث عن معناها الكلي لا عن معانيها الجزئية.

ولقد كان لدى «جاكوبسون» إحساس خفي بأن الفنون القصصية ذات الأساس الكنائي تتحدى دائما محاولات التأويل، ولكنه مع ذلك ظل متشبثا بأن نفس المنهاجية التي وضعتها اللسانيات لتحليل الإستعارة في الشعر، صالحة على الدوام لأن تدرس بها شبكة العلاقات الكنائية في النثر والواقعي(6).

إن جاكوبسون عندما تحدث عن الواقعية في الفن كان دائما يقصد الفن الحكائي. وقد

(*) يعرف المُقَعِّدُون البلاغيون المجاز المرسل بأنه كلمة استعملت في غير معناها الأصلي لعلاقة غير المشابهة، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي. والمجازُ لذلك قريب من **الكناية** لا الإستعارة مادامت هذه الأخيرة تشترط المشابهة.

(5) Essais de linguistisque générale .... P : 63

(6) Ibid ... P : 244

أكد هذه الفكرة في الحوار الذي أجرته معه : ك. بومورسكا K. Pomorska(7). وأشار في هذا الحوار نفسه إلى أنه أدرك لماذا كان اهتمام النقاد بالإستعارة المعتمدة على المماثلة كبيرا، ولم يهتموا بالكناية السردية التي تعتمد على المجاورة :

«ذلك أن المحاولة الاستعارية تأتي من تدخل الكاتب بينما يبقى جريان الكناية في السرد محايداً، فهو تابع قبل كل شيء للظروف الموصوفة أكثر من تبعيته لارادة الابداع عند الكاتب.»(8).

ومثل هذا الكلام يلامس فعلا مشكل الفرق بين الطابع المنولوجي، والطابع الحواري باعتبار أن الكناية الروائية المنولوجية تترك هي الأخرى الفرصة الكافية للكاتب لكي يهيمن بأفكاره وأسلوبه على الحكي، وتسمح لذلك باستخدام الطابع الشعري الذي أشرنا إليه في غير موضع من هذا الكتاب بينما يؤدي تواري الكاتب بشكل مباشر إلى اختفاء الطابع الشعري الممثل بشكل أقوى بالإستعارة، لصالح الكناية التي يبدو أن البلاغيين أنفسهم جعلوا طاقتها الشعرية أقل من طاقة الإستعارة(9).

غير أن ما نبحث عنه عند جاكوبسون هو ضرورة ربط الكناية بالإطار العام للنص، وقد أشار إلى أن الكناية تَتْبَعُ الظروف الموصوفة دون أن يقدم تفصيلا معينا لهذه النقطة المهمة التي تشير في الواقع إلى مسألة التخطيط الذهني للكاتب ؛ لأنه لا معنى للقول بأن اختفاء الكاتب في السرد هو مثلا اختفاء تام، **فهو إذ يختفي على مستوى العبارة فإنه من جهة أخرى يقوى حضوره على مستوى البناء الكلي للنص، بينما يقوم الشاعر الغنائي التقليدي بتكثيف حضوره على مستوى العبارة على حساب حضوره على مستوى البناء الكلي**. وقد لا يكون هذا صحيحا بالنسبة لتجربة الشعر الحديث الذي أصبح يعرف وحدة عضوية أقوى، مما جعل القصيدة الغنائية الحديثة تقترب أكثر من أي وقت مضى من البناء القصصي.

وتجدر الإشارة إلى أنه من الضروري الإستفادة هنا من بعض المبادىء العامة التي استندت إليها أسلوبية «ليو سبتزر» (Spetzer) وخاصة ما يتعلق منها بضرورة النظر إلى النص الأدبي باعتباره كلا واحدا، وبأن المؤلف المبدع يمتلك سلطة تامة بفكره على مجموع العمل بحيث يمثل ذهنه ما يشبه مجموعة شمسية تَنْشَدُّ إلى مداراتها : اللغة، والحبكة وغيرها ...(10).

---

(7)-(8) R. Jakobson et K. Pomorska. Dialogues : Flamarion 1980. P : 126

(9) وقد ترتب عن هذا عند البعض القول بأن الشعر أنسب للإستعارة من النثر. انظر : Fontanier : les figures du discours. 1977 P : 180.

(10) انظر ما قاله بهذا الصدد كيرو عن أسلوبية سبتزر : La stylistique Puf. N° 646. 1979

ولعل المجال الذي لامس فيه جاكوبسون بصورة أوضح جوهر المشكل هو مجال الفن السينمائي. فقد أولى أهمية كبيرة لعملية «المونطاج». والمونطاج في السينما هو الذي يعطي للصور الجارية دلالة معينة(11).

وبالنظر إلى تركيز جاكوبسون على فكرة أن الأدوات الأساسية في الفن السينمائي هي أشياء وأشخاص العالم، بحيث أن هذه الأشياء وهؤلاء الأشخاص يتحولون إلى دلائل (Singes)(12)، فإنه اقترب كثيرا من فهم الطابع التمثيلي العام للفن الحكائي عموما. وفي اعتقادنا أنه ليس هناك فرق جوهري، في هذا الجانب بالتحديد، بين الفن الحكائي والسينما، فإذا كان هذا الفن الأخير يعفي واضع السيناريو من كل الزوائد اللغوية المتعلقة بالوصف وذلك بوجود المشاهد والصور، فإن الروائي يعوض الصور بهذا الوصف نفسه ولكنه يظل دائما يتعامل مع الأشياء والأشخاص المُشَكِّلِينَ بواسطة اللغة، كرموز، أي كدلائل تخضع لحبكة عامة يَنْسُجُ خيوطَها المبدعُ في خفاء، تماما كما يحدث في عملية المونطاج.

إن الشخصية في الحكي هي مجموع ما يقال عنها باللغة بالإضافة إلى ما تفعله وما تقوله ـــ كما هو أيضا مرسوم باللغة ـــ ولذلك فمجموع المتن اللغوي الذي تَأْتَلِفُ عناصره من أجل رسم الصورة الكاملة للشخصية يتحول بدوره إلى **دليل أسمى** من الدلائل اللغوية المكونة للجمل. وهكذا يتفاعل هذا **الدليل الأسمى** مع الدلائل المماثلة له لكي يكون أداة في يد المبدع القصصي للتعبير عن أفكاره الخاصة بطريقة ضمنية تلعب فيها الكناية دورا حاسما. والكناية المقصودة هنا ليست هي تلك التي تنشأ بين عناصر **الدليل الأسمى** أي بين الكلمات أو حتى بين الجمل بل هي تلك التي تنشأ عن تفاعل **الدلائل الأسمى** نفسها مع بعضها البعض، لأن النص القصصي سواء كان سينمائيا أم روائيا، في حاجة إلى تأويل، أي إلى ضبط مدلول الرسالة المحددة التي يراد التعبير عنها ضمنيا من خلال تفاعل تلك الدلائل.

إن تركيز الباحثين على علاقة الكناية في فَنَّيْ القصة والسينما لا ينفي أبدا استخدام المبدعين في مضمار هاذين الفنين للإستعارة. ولقد أشرنا إلى هذا الجانب عندما تحدثنا عن الرواية المنولوجية في مواضع سابقة من هذا الكتاب. ولقد لاحظ جاكوبسون نفسه أنه في الوقت الذي تستخدم السينما الكناية على نطاق واسع لتصبح عصبا حيويا فيها فإنها تلجأ

---

(11) Décadance du cinéma — in Questions de poêtique. Seuil. 1973 P : 107. ولنلاحظ أن جاكوبسون هنا كان بصدد مناقشة السينما الصامتة، وفيها، يتوقف معنى الشريط كليا على المونطاج، فإذا لم تُرَتَّب اللقطاتُ وفق طريقة دالة، فَقَدَتْ هذه اللقطاتُ نفسُها كُلَّ معنى لها.

(12) Ibid ... P : 105

أحيانا إلى استخدام الإستعارة، وقدم مثالا على ذلك انتقال الكامرا مثلا من لقطة لغابة من مداخن المصانع إلى لقطة لغابة من الصنوبر(13). ومثل هذا حدث مثلا في شريط عربي عن صلاح الدين الأيوبي حيث تنتقل الكامرا من تصوير آلتقاءِ الجيشين إلى تصوير تلاطم الأمواج.

يقول «إلمار هولنستاين Elmar Holenstein»، وهو بصدد تلخيص أفكار جاكوبسون عن علاقة كل من الكناية والإستعارة بالفن السينمائي.

«إن السينما بقدرتها على توزيع الزوايا، والمنظورات وضبط اللقطات وإخضاع المجموع في النهاية لمونطاج معين، هي في المقام الأول فن كنائي. وهذا لا ينفي أبدا بأن تكون هناك أعمال استعارية بشكل واضح لكنها تنجم عن هذا الأساس الكنائي العام.»(14).

*** الإستعارة التمثيلية والحكي**

يبدو لنا أن السينما والفن القصصي لا يمكن أن يكونا استعاريين على مستوى النص ككل، إلا بمعنى من المعاني أي أن تكون الإستعارة تمثيلية وهكذا لا نعتقد أن الكناية وحدها هي التي تهيمن على الفنون القصصية الواقعية، **بل ربما نميل إلى الإعتقاد أن ما يسمى في البلاغة العربية بالإستعارة التمثيلية أكثر دلالة من الكناية على خصوصية الحكي إذا ما نظرنا إلى أهمية التحديد الذي وَضَعَهُ البلاغيون لهذا المصطلح.** فالإستعارة التمثيلية في التعريف المدرسي : «هي تركيب استعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة معناه الأصلي»(15).

إن ما هو شديد الأهمية في الإستعارة التمثيلية هو أن **المشابهة ليست قائمة في وجه شبه واحد بل هي قائمة في أوجه شبه عامة متعددة، غالبا ما تكون متعقلة بحادثة أو موقف، أي بحالة من الحالات(*).**

وقد تحدث أحد المهتمين بالأسلوبية المعاصرة عن إحدى الصور البلاغية التي وضع لها مصطلحا جديدا هو مصطلح : L'alégorisme واعتبرها استعارة ممددة (Prolongée)،

---

(13) Jakobson et K. Pomorska — Dialogues. Flamarion : 1980. P : 126

(14) Elmar Holenstein : (Jakobson), seghers. 1975. P : 173

(15) انظر هذا التعريف الموضوع لتلامذة الثانوي في كتاب : البلاغة الواضحة. علي الجارم، مصطفى أمين. الناشر محمد أمين 1951 ص : 98.

(*) لاحظ جان كوهن مثلا أن ت. س إليوت كان يُعَرِّفُ الكوميديا الإلهية بأنها استعارة ممتدة الأطراف، وهذا بالتحديد ما نشير إليه هنا : بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد الولي ومحمد العمري. تبقال. ط : 1 — 1986.

وأعطى عنها المثال التالي من الشعر، حيث يُمَثِّل فيه الشاعرُ مدينة روما كجبار مُرْتج في حاجة إلى يد تدعمه لتمنع سقوطه. يقول الشاعر :

«هذا الجَبَّارُ المخيفُ الذي يرزح العالَمُ تحت وطأته،

في اعتصاره العالمَ أضحى هو ذَاتُه في آرتجاج.

نَحْوَ آنهياره يمضي،

ولِدَغْمِ هامته ــ ضِدُّ العاصفة ــ يَطْلُب يدي.»(16)

إنها في الواقع صورة استعارية تمثيلية تقوم على سلسلة من أوجه الشبه بين المدينة وهذا الجبار المخيف الذي يعتصر العالم ويميل نحو الإنهيار مع ذلك، ويطلب في ذات الوقت يدا تدعمه في مواجهة العاصفة. والغاية من هذه السلسلة من أوجه الشبه هي خلق صورة كلية أو حالة عامة يراد توضيحها بالنسبة للموضوع الرئيسي، وهو هنا حالة مدينة «روما».

وفي التمييز الذي وضعه «**عبد القاهر الجرجاني**» بين الإستعارة والتمثيل، ركز على هذا الطابع الكلي للتمثيل، فقال :

«قد مضى في الإستعارة أن حدَّهَا أن يكون للفظ اللغوي أصْلٌ ثم ينقل عن ذلك الأصل، على الشرط المتقدم. وهذا الحدُ لا يجيء في معنى التمثيل الذي تَقَدَّمَ من أن الأصلِ في كونه مثلا وتمثيلا هو التشبيهُ **المُنْتَزَعُ من مجموع أمور**، والذي لا يُحَصِّلُه **لك إلا جملةٌ من الكلام أو أكثر**، لأنك قد تجد الألفاظ في الجمل التي يُعْقَدُ منها جاريةً على أصولها، وحقائقها في اللغة.»(17).

ولو حاولنا أن نختبر ذلك التعريف المدرسي المذكور سابقا على نموذج قصصي قصير من قصص الأطفال، وليكن قصة النملة والصرار لوجدنا أن القصة تتألف من الوحدات الدلالية التالية :

1 ــ النملة تعمل طول الصيف في جمع الحبوب.

2 ــ الصرار يقتات من حبوب الصيف، ويغني ويمرح.

---

(16) Fontanier (Pierre) les figures du discours, Flammarion 1977. P : 116 — 118

(17) أسرار البلاغة، دار المعرفة 1981 ص : 207. وانظر أيضا الكلام عن التمثيل عند قدامة بن جعفر في نقد الشعر. مكتبة الخانجي. القاهرة، تحقيق كمال مصطفى. ط : 3 ــ 1979. ص : 158 وما بعدها.

3 ـــ النملة تدعو الصرار إلى التعاون من أجل كنز الحبوب لفصل الشتاء.

4 ـــ الصرار يسخر من النملة ويرفض التعاون معها بحجة أن الخير وفير وأن الوقت وقت مرح وليس وقت عمل.

5 ـــ يأتي فصل الشتاء ولا يجد الصرار ما يقتاته فيمضي منكسرا يطلب قوتا من النملة غير أن النملة تذكره بدعوتها إياه وترفض طلبه.

6 ـــ يندم الصرار على حماقته ويعي جيدا أن النملة كانت على صواب.

إن بطلي هذه القصة مستعارن لأداء دَوْرتمثيلي عناصره الدلالية الأساسية هي : الرخاء، العمل الشدة، الكسل. والقصة هي عبارة عن استعارة تمثيلية كبرى ـــ إذا قارناها بالأمثلة التي يقدمها البلاغيون عادة في كتبهم ـــ استعملت في غير ما وضعت له والقرينة المانعة لذلك أن النملة والصرار لا يمكن أن يجرى بينهما مثل هذا الحوار الموسوم بخصائص إنسانية. لذلك لا بد من البحث عن المقصود من ذلك كله. وسيقول لنا كل من قرأ أو سمع هذه القصة **أن المقصود من ذلك كله أن على الإنسان أن يعمل ويكد في يوم الرخاء استعدادا ليوم الشدة.**

وقد يقوم هنا اعتراض إذا نحن استبدلنا هاتين الحشرتين بشخصيتين إنسانيتين متخيلتين كما هو الشأن في الروايات والقصص القديمة والحديثة، بحكم أن القرينة هنا ستسقط مادامت الأفعال والأقوال المذكورة يمكن أن تنسب لهاتين الشخصيتين الإنسانيتين. غير أننا إذا نحن أخذنا بعين الإعتبار التمييز الجوهري الذي يحرص عليه النقاد البنائيون المعاصرون بين الشخصية القصصية والشخصية الإنسانية أدركنا أن الشخصية القصصية ولو اتخذت مظهرا إنسانيا لا تختلف من حيث دورها عن أي دور يقوم به فاعل آخر سواء كان حيوانا أو جمادا، أو نباتا. ولعل مفهوم العامل في النظرية «الغريماسية» يحل هذا الإشكال بشكل تام. والمبدأ المنطقي الأساسي الذي يُحْتَكَمُ إليه في هذا المجال، هو أن الشخصية مادامت متخيلة وليست مرجعا في الواقع فهي دائما غير قادرة على أداء الأدوار المنسوبة إليها في القصة سواء كانت شخصا أم حيوانا أم حشرة أم جمادا. وهناك فقط نوع من التراضي يجري بين الكاتب والقارىء أو السامع على أن تلك الأدوار يقوم بها أولئك الممثلون.

وهكذا فكل عمل قصصي أو روائي ينبغي إعادة تأويله إلى ما هو مقصود منه، وهذا التأويل لا يصبح ممكنا إلا عند الإنتهاء من آخر كلمة في النص.

ومن الواضح أننا ذهبنا في فهم الإستعارة التمثيلية إلى حدود لا تصلها البلاغة القديمة(18)،

(18) تجدر الإشارة إلى أن ريفاتير شرح الإستعارة التمثيلية في الشعر السريالي وفق هذا الشكل الموسع، مما =

فالأساس الذي تقف عليه معالجة هذا النوع من الإستعارة هو أنها مُكَوِّنٌ أسلوبي فردي يعود مباشرة إلى الكاتب ويعبر عن فرديته الأسلوبية، غير أن الإختلاف الأساسي بين واقع الأساليب الفردية المُستَخْدِمة لمثل هذه الإستعارات سواء في الشعر أم في النثر الفني، وبين ما سميناه استعارة تمثيلية في القصة هو أن المبدع القصصي لا يلجأ دائما، وهو يبني استعارته التمثيلية الخاصة، إلى ملكاته الفردية الأسلوبية بل يقتبس أساليب غيره وتصوراتهم ويصنع من ذلك كله عالمه الخاص. ونستطيع أن نقول بأنه لا يلجأ إلى المعجم اللغوي مباشرة بل يلجأ إلى التصورات الجاهزة سلفا، بما في ذلك الأساليب المعبر بها عنها، وٱسْتِعَارَاتُهُ لذلك، غير قائمة على مستوى العبارة بل على مستوى مجموع النص. **وهنا لا بد من التميز بين الإستعارات والكنايات الجزئية التي قد تنتمي إلى وحدة أو وحدات أسلوبية كبرى في النص، وبين الإستعارة والكناية الناشئتين عن التفاعل بين هذه الوحدات الأسلوبية الكبرى نفسها.**

* **الإنزياح بين الشعر الغنائي والنثر القصصي، (بصدد جان كوهن).**

المعروف أن الإنزياح هو انحراف أسلوبي عن اللغة المألوفة غير أن المعيار الذي قاس به «جان كوهن» هذا الإنزياح هو اللغة العلمية، فهي وإن كانت لا تخلو تماما من الإنزياح إلا أنها نادرا ما تستخدمه(19). وقد ركز جان كوهن ضمن الإحصاءات التي قام بها مقارنا بين الفنون الأدبية على بعض أهم تجليات الإنزياح. فدرس على الخصوص الفرق بين هذه الفنون فيما سماه نعوت المنافرة «Epithètes impertinents» فأحصى نسبة وجودها في النثر العلمي، والنثر الروائي، والشعر(20). كما درس أيضا الفرق بين هذه الفنون فيما سماه «نعوت الحشو» مقارنا كذلك بين النثر العلمي والنثر الأدبي (الروائي)، والشعر(21). وقبل أن نذكر فيما إذا كان من الممكن الإستفادة من نتائج دراسة جان كوهن هذه ذات الطابع الأسلوبي الإحصائي، وخاصة في ميدان تحديد الأسلوب الروائي وتميزه وفهم خصائصه المتميزة، نشير إلى أنه كان ينطلق من تصور جاهز يعتبر أن اللغة الشعرية هي أرقى لغة أدبية، بل إنّ زاوية نظره

يدل على أن الشعر نفسه إذ ما راكم سلسلة استعارية ضمن نسق كلي يقترب من الفن القصصي. انظر د. جزيف ميشال شريم. «دليل الدراسات الأسلوبية. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت. ط : 1 — 1984 ص : 73.

(19) جان كوهن : «بنية اللغة الشعرية» ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، تبقال 1986 ص : 23 — 24.

(20) نفسه ص : 116.

(21) نفسه ص : 116.

المُوَجَّهَة إلى الفنون الأخرى، لم تكن تشتغل أبدا إلا في نطاق النموذج الأعلى، وهو الشعر، وقد أدى هذا الأمر إلى حجب كثير من الحقائق المتعلقة بخصوصية الفنون الأخرى غير الشعر التي تعرض لها، وخاصة النثر الروائي.

ونلاحظ هنا وثوقية جان كوهن في الإعتداد بمعياره الشعري لقياس درجة القيمة الأسلوبية للفنون الأخرى من خلال قوله التالي(22):

«ليس النثر الأدبي إلا شعرا ملطفا حيث يمثل الشعر الشكل الأقوى للأدب، والدرجة القصوى للأسلوب.»(23).

وقد كان قرر هذه الحقيقة منذ بداية كتابه الذي يتضمن هذا الرأي وهو كتاب «بنية اللغة الشعرية» وذلك عندما ذكر قائلا :

«يمكن أن نُشَخِّصَ الأسلوب بخطٍ مستقيم يمثل طرفاه قطبين : القطب النثري الخالي من الإنزياح، والقطب الشعري **الذي يصل فيه الإنزياح إلى أقصى درجة** وتتوزع بينهما مختلف أنماط اللغة المستعملة فعليا، **وتقع القصيدة قرب الطرف الأقصى**، كما تقع لغة العلماء، بدون شك، قرب القطب الآخر.»(24).

ويقول بلهجة وثوقية أيضا :

«إن الشعر ذو جوهر ملكي فإما أن يكون وحده صاحب السيادة، وإلا فإنه يعتزل.»(25).

ويؤكد جان كوهن خلال الفصل السابع المعنون بـ «الوظيفة الشعرية» على هذه الفكرة بإصرار كبير، حينما يرى مثلا أن رتشاردز قد حسم الأمر كثيرا عندما قال في كتابه «مبادىء النقد الأدبي» بأن الشعر هو «الشكل الأرقى للغة العاطفية.»(26).

كما يقول في نفس الفصل : «**إن القصيدة تتوجه أكثر من أي جنس أدبي آخر** إلى ما يسميه النقاد الأنجلو سكسونيون **القارىء الحاذق**.»(27).

(22) نعتمد في هذا الرأي على كتابه بنية اللغة الشعرية المذكور سابقا.

(23) المرجع السابق ص : 142. وخط التشديد من عندنا.

(24) المرجع السابق ص : 23 — 24 . وخط التشديد من عندنا.

(25) J. Cohen structure du langage poêtique Flammarion. 1978. p. 17

(26) المرجع السابق ص : 196. وليس في الإمكان طبعا نفي الجانب العاطفي عن اللغة الروائية بشكل تام.

(27) المرجع السابق ص : 199 والتشديد الأول من عندنا.

إن جان كوهن في كتابه «بنية اللغة الشعرية» يبدو عنيدا في الإصرار على تفضيل الطابع الشعري على غيره ابتداء من النثر العلمي إلى مختلف أنماط النثر الأدبي. وقد كان من الطبيعي أن يؤدي به هذا التفضيل إلى جعل الإنزياح التركيبي في خدمة الإنزياح الإستبدالي، بل إن الإنزياح الأول لا يحصل إلا من أجل إثارة الإنزياح الثاني[28]، وقد تبين لنا عند مناقشة جاكوبسون أن الإنزياح التركيبي هو الذي يتولد عن الكناية لأن أساسها يقوم على «**المجاورة**»، وأن الإنزياح الإستبدالي هو الذي يتولد عن الإستعارة لأن أساسها يقوم على «**المماثلة**». وهذا يعني ضمنيا أن جان كوهن يفضل الإستعارة على الكناية، وهو موقف ينسجم أولا مع منطلقه المبدئي في تفضيل اللغة الشعرية (التي تغلب فيها الإستعارة) على كل لغة أخرى في النثر. كما أن هذا الموقف ينسجم ثانية مع مقاييس البلاغة التقليدية التي تجعل الكناية دون مستوى الإستعارة.

والواقع أن كوهن ــ في هذا الجانب على الخصوص ــ لم يتخلص من المعيارية التي كانت لدى البلاغة التقليدية على عكس ما ذهب إليه البعض[29]، وفضله كامن في جعل بعض الثوابت الأسلوبية ظاهرة تتجاوز الفرد إلى النوع الأدبي، دون نفي الخصائص الأسلوبية الفردية لدى كل مبدع على حدة[30].

إن تحكم المقياس الشعري في رؤية كوهن حجب عنه بشكل واضح كل محاولة لفهم الفنون النثرية من داخلها وتقويم درجتها الفنية تبعا لذلك. ففي كتابه بنية اللغة الشعرية لم يفكر في البحث عن أدبية الفنون النثرية رغم أنه اعتمد هذه الفنون (وخاصة الرواية) في المقارنات الإحصائية التي قام بها.

ولقد كان في إمكان جان كوهن أن يستنتج استنتاجات مفيدة في مجال التمييز بين النوع الروائي والشعر أثناء تقديم نتائج الإحصاءات التي قام بها. غير أنه كان مشدودا إلى مقياس واحد ثابت، وهو أن اللغة الشعرية هي المعيار الأساسي الوحيد لقياس مجموع الأنواع الأدبية وغير الأدبية للغة.

ففي الوقت الذي لاحظ فيه أن النثر الروائي لدى هيكو وبلزاك وموباسان تقل فيه نعوت المنافرة بمعدل 8 % للنثر الروائي و 23,6 % للشعر اعتبر ذلك الفارق، تلقائيا، أمرا دالا

(28) المرجع السابق ص : 205.

(29) انظر مقال نزار التجديتي «نظرية الإنزياح عند جان كوهن» مجلة دراسات سميائية أدبية لسانية. عدد : 1 خريف 1987. ص : 52.

(30) المرجع نفسه. ص : 52.

على ضعف في جمالية الرواية مع وضعها طبعا في المرتبة الثانية بعد الشعر(31). ولم يتساءل أبدا فيما إذا كانت الرواية تُعوِّضُ هذا النقص في الشعرية بواسائل جمالية وتأثيرية أخرى تُنْتِجُها البنية الخاصة التي تُميِّزُها ؟.

غير أن جان كوهن لا يرى أن للرواية بنيتها الخاصة بها بل هو على العكس من ذلك يعتقد أن المحتوى هو الذي يتغير من الشعر إلى الرواية أما البنية فتغيرها من الشعر إلى النثر ليس كيفيا بل كميا ؛ ففي الوقت الذي لاحظ أن النثر الروائي لدى «فكتور هوكو» لا يقل بفارق كبير عن الشعر فيما يتعلق بنعوت المنافرة، استنتج من ذلك أن الإختلاف في المحتوى بينهما لا ينفي أنهما يظلان قابلين للتمييز اعتمادا على نفس البنية(32).

وهذا يعني أنه ليس هناك أي أثر على المستوى الجمالي لاختيار فيكتور هيكو مثلا — في لحظة من اللحظات — أن يكتب رواية بدل أن يكتب ديوان شعر. وأن ما يدعوه إلى ذلك هو اختلاف المحتوى الدلالي فقط !!

ومع ذلك ألم يكن من الواجب التساؤل **مثلا لماذا يدعوه محتوى معين لأن يكتب رواية بدل أن يكتب قصيدة أو ديوان شعر ؟**

ونستنتج من هذا كله أن الرواية ولو استخدمت تقنيات الشعر الأسلوبية بنفس الدرجة فإنها تظل متميزة عن الشعر بخصائص ذاتية أخرى تجعلها بالفعل رواية وليس شعرا.

ولقد تبين لنا في المبحث الأول أن الرواية المنولوجية — وهي أكثر الروايات استخداما للأساليب الشعرية — تظل مع ذلك منتمية لخصوصية النوع الروائي بالنظر إلى أنها تحافظ رغم كل شيء على مظهر الصراع بين الرؤي والأساليب وهو المظهر الضروري لبناء أي شكل قصصي(*).

إن جان كوهن ظل — مثل غيره من النقاد المتأثرين ببلاغة الشعر — مُوَجِّهاً اهتمامه إلى البنيات الصغرى دون أن يلتفت إلى البنية العامة التي تقوم على العناصر الكبرى في النص وليس فقط على الجمل أو العبارات.

ونعتقد مع ذلك أن تقنية الإحصاء المستخدمة من طرف جان كوهن تبقى محايدة لأنه يمكن الإستفادة منها في دراسة الأساليب ومستوياتها داخل النص الروائي، ولكن على ضوء

---

(31) جان كوهن : بنية اللغة الشعرية (مرجع مذكور) ص : 116 — 117.

(32) المرجع السابق. ص : 118.

(*) انظر الرسم الموجود في ص : 27 من المبحث الأول في هذا الكتاب وكذا التعليق الذي كتب حوله.

فهم جديد لطبيعة الأسلوب الروائي وخصوصيته.

وإنه ليكفي مثلا أن نأخذ من النماذج التي اعتمدها جان كوهن في المقارنة الإحصائية بين الأساليب، مثال بالزاك في النثر الأدبي، حتى نتبين أن المنطلق الذي بنى عليه بعض نتائجه في حاجة إلى مراجعة جذرية ؛ فمعلوم أن نثر بالزاك مُشَكَّل في الأغلب من الروايات وهي روايات تمثل الإتجاه الواقعي في القرن التاسع عشر وقد تميز هذا الإتجاه ـــ عند بالزاك بشكل خاص ـــ بالقدرة الكبيرة على عرض المواقف المختلفة والشخصيات الإجتماعية المتباينة. ورواياته بسبب ذلك تعج بالنماذج البشرية وبالأساليب المختلفة. فكيف أمكن النظر إلى كل ذلك الخليط المتنافر على أنه نموذج يمثل وحدة تامة التجانس ؟!

فالقول بأن بلزاك يستخدم 13 نعتا من نعوت الحشو في كل مئة نعت(33) ليس له أية دلالة بالنسبة لتحديد أسلوب الكاتب مادام بلزاك قادرا على تنويع الأساليب وتقمصها حسب طبيعة الشخصيات المرسومة. ألم يكن من الأولى أن يَعْتَبِرَ مقاطع الربط التي يستخدمها الراوي هي وحدها المقاطع المعبِّرة عن أسلوب الكاتب، هذا إذا لم يلجأ الكاتب أحيانا إلى عزل سارده عن ذاته وجعله كامل المسؤولية أمام أقواله، وهي إمكانية متاحة دائما لأي كاتب روائي.

لقد أشرنا في المبحث الأول من هذا الكتاب إلى أن الإحصاء إذا انطلق من فرضية تعددية الأساليب في الرواية يمكنه أن يصل إلى نتائج مفيدة، أهمها أنه سيؤكد ـــ إذا ما أثبت وجود انحرافات بين مستويات لغوية متعددة ـــ صحة هذه الفرضية نفسها اعتمادا على وسائل إثبات ملموسة. غير أن هذا العمل الإحصائي ـــ مع ذلك ـــ لن تكون له أهمية كبيرة إذا انحصر في ذلك الإثبات وحده. بل ينبغي أن ينتقل البحث الأسلوبي إلى مستوى يتجاوز المكونات الأسلوبية الصغرى إلى إدراك العلاقات التي يقيمها المؤلف (المبدع) بين تلك الأساليب المختلفة لأنه ها هنا بالتحديد تتجلى فردية الروائي كما تتجلى سلطته الجمالية، والإديولوجية على السواء.

ومن الطبيعي أن تتحول الدراسة الأسلوبية في هذا المستوى إلى عمل يستوعب جل معطيات الرسالة الإبداعية، ويتجاوزها إلى كل المعطيات التي يمكنها أن تفيده لكشف أسباب سلطة الكاتب الإبداعية وقُدْرَةِ تَوْجِيهِهِ الإديولوجي.

* الأسلوب والسياق والمقام

تلك المعطيات السابقة هي التي دفعت بكثير من الباحثين المعاصرين المهتمين بالصور المجازية أو بالأسلوب في الإبداع بشكل عام إلى ضرورة ربط كل مكون أسلوبي وبلاغي بما

---

(33) المرجع السابق .. ص : 141.

يحيط به أو يتجاوزه إلى السياق أو المقام، بل إلى ردود فعل القراء وتأويلاتهم.

فقد لاحظ نيكولا روفيه (Nicola Ruwet) أنه ينبغي على كل نظرية عن الصور المجازية أن تستند إلى نظرية تأويل الملفوظات، وهذا يتطلب بدوره الإتكاء على :

أ) نظرية دلالية لتأويل الجمل.

ب) نظرية للمرجع.

ج) نظرية للوقائع اللغوية.

د) نظرية للسياق، والخطاب، والمقام.

هـ) وأخيرا على موسوعة معينة تقدم معلومات عن معتقدات الذات المبدعة ووعيها بالعالم(34).

وقد اعتبر «ريفاتير» من جانبه أن الوظيفة الأسلوبية في الإبداع بشكل عام تتركز حول دراسة التأثيرات التي تمارسها الرسالة على من يسميه «مفكك السنن» (Le décodeur)(35).

والأهم من هذا كله أن ريفاتير لاحظ أن هيمنة الوظيفة الشعرية في مجال الدراسات الإبداعية جعل مفهوم الأسلوب يتركز على هذه الوظيفة بالذات لذلك كان الشعر المنظوم دائما في مقدمة الأنواع الإبداعية من حيث الأسلوب. وقد أشار مثلا إلى أن جاكوبسون رغم إدراكه أن هذه الوظيفة الشعرية موجودة في جميع الفنون الإبداعية فإنه ظل يلح على قيمة الشعر المنظوم على حساب الأنواع الأدبية الأخرى(36).

لهذا كله يقترح ريفاتير أن تُسْتَبْدَلَ الوظيفةُ الشعرية لدى جاكوبسون بمفهوم «الأسلوبية» حتى يمكن للفنون الأخرى غير الشعر أن تجد نفسها ضمن هذا المصطلح(37).

وترتقي أسلوبية ريفاتير إلى مستوى يسمح للرواية بأن تجد مكانها فيها خصوصا عندما نراه يجعل قيمة أية واقعة أسلوبية مرهونة بطبيعة السياق العام لمجموع العمل الذي هي مندمجة فيه، حتى أنها لو حلت في إطار سياق غير ملائم فإنها تفقد هذه القيمة(38).

---

(34) Nicolas Ruwet (Synecdoques et métonymies) P : 371. وانظر الإشارة أيضا إلى علاقة السياق بالأسلوب في كتاب د. صلاح فضل «علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته». دار الآفاق الجديدة. بيروت ط : 1 ــ 1985 ص : 156 ــ 157. وكذلك صفحتي : 209 ــ 210.

(35) Michael Riffaterre : Essais de stylistique structural. Flammarion 1971. P : 146

(36) Ibid ... 147 — 148

(37)-(38) Ibid ... 148 — 149

وبإمكاننا أن نؤكد بسهولة صحة وأهمية هذه الفكرة إذا ما نحن نظرنا إلى بعض الأمثلة الملموسة :

ففي رواية مغربية بعنوان «زمن بين الولادة والحلم» لاحظنا في دراسة يرجع تاريخها إلى سنة 1977 تحت عنوان فرعي : «الإيقاع الروائي والإيقاع الشعري» أن «روعة اللغة عند المديني [وهو كاتب الرواية] لا تنقذه من الزلل في مجال الرواية كما أن صُوَرَهُ الفنية والشعرية لا تُغني عن توفر وحده العمل وتماسكه.»(39). وقد بينا في هذه الدراسة كيف أن الرواية كانت تحتوي على طاقة شعرية كبيرة وتستخدم استعارات وكنايات على مستوى البنيات الصغرى مثل : «**كهوف الزمن النخاس — تاريخي يولد من قعر الزنزانة — تلك الحركة دبيب في أوصال مسلولة — أرفض تأشيرة، جوازا إلى كوكب من ورق مقوى — أيها الطابور المشدود إلى قنينة وفخدين — هذه الطقطقاتُ جاوزت جبين الصبح.**»(40) غير أن هذا التراكم الكمي للصور الشعرية الممتد عبر فصول الرواية لم يحقق بالضرورة فنية الرواية على مستوى التركيب العام.

ونجد على العكس من ذلك تماما في رواية اليتيم لعبد الله العروي مقطعا طويلا يحتل تسع صفحات من الرواية تتحدث فيه شخصية الأب عن قصة «العبد الصالح»، بأسلوب نثري عادي تختلط فيه أحيانا اللغة الفصحى بالدارجة. ويكثر فيه الإطناب، وتمضي أقوال الأب على هذا الشكل : «أشار صاحبي إلى الصندوقين، ووقف على الباب حاميا، اتجَهْتُ إلى سَرْجَمٍ وبدفعة قوية خنجر قلّعت المسامير. وجدت مفاتيح الصندوقين. صاح صاحبي : «جي للضوء» كان في أحد الصندوقين كمية سوسية وقفاطين ملف وقطع بزيوي وفي الثاني عْصَايَبْ مطرزة وحيكٌ خفيفة مخططة وبلاغي. قلت : «خذ كل شيء غير الكمية» فأجاب : «القسمة في الآخر ابق هنا. أخَذَ القفاطين والحَيْك وخرج ..»(41).

فهذه اللغة لَوْ وُضِعَتْ أمام المقاييس البلاغية لَوُصِفَتْ بأنها لغةٌ نثرية مألوفة في الحياة العامة وليس فيها من القيم الجمالية شيء. غير أنها مع ذلك أُدْمِجَتْ في سياق الرواية كلها لِتُعَبِّرَ — كما بينا في دراسة خاصة لهذه الرواية(42) — بشكل بليغ عن الفكر العتيق الذي كان البطل الرئيسي في الرواية يعاني منه في شخص الأب.

---

(39) انظر كتابنا في التنظير والممارسة (دراسات في الرواية المغربية) منشورات عيون. 1986. ص : 105.

(40) نفسه ص : 97.

(41) عبد الله العروي : رواية «اليتيم» دار النشر المغربية، البيضاء 1978 ص : 51.

(42) انظر كتابنا : «الرواية المغربية ورؤية الواقع الإجتماعي. دراسة بنيوية تكوينية.» دار الثقافة 1985. ص : 340 — 341.

وهكذا نلاحظ **أن البلاغة في الرواية لا تأتي بالضرورة دائما من العبارات، فقد تتولدُ بطريقة كنائية ــ كما هو الحال في المثال السابق ــ ولو كان ذلك بوسائل غير بلاغية. لأن الذي ينبغي** أخذه **بعين الإعتبار هو العلاقات الكلية للنص الروائي ؛ ففي مستواها تتولد البلاغة الحقيقة للرواية.**

وتجدر الاشارة هنا إلى أن من النقاد العرب من تنبه بشكل مبكر إلى هذه الحقيقة ضمن إشارات ذكية لم يكتب لها أنْ تتوسع وتتطور، من ذلك ما أشار إليه د. محمد مندور في كتابه : «النقد والنقاد المعاصرون» بصدد انتقاده لطريقة يحيى حقي في نقد الرواية، وهو يرى أن الفنون الأدبية الموضوعية ــ وهي عنده تشمل القصة والمسرحية ــ ينبغي «الاهتمام في نقدها **بمصادر التجارب البشرية وأهدافها وأصول بناءها الفني العام حتى لا يقتصر النقد على الجزئيات مُغفلًا الكليات، والأهداف والوظائف والأصول الفنية العامة في البناء والتصوير والتحليل والتشخيص»**(43). كما يرى أن ملاحظات الناقد لا ينبغي أن تقصر على «**الأسلوب التفصيلي دون نظر إلى العمل الأدبي ككل في بنائه الفنيِّ وفي هدفه أو ثمرته الشاملة»**(44).

(43) د. محمد مندو . النقد والنقاد المعاصرون. مكتبة نهضة مصر. القاهرة (دون سنة الطبع) ص : 223.

(44) المرجع السابق ص : 224.

اللغة والأسلوب في الحكي

1 ـــ الإطــــار :

هذا البحث المركز له علاقة حميمة بالجانب البنيوي من دراسة أنماط الحكي، لأنه يركز على المكونات الداخلية، وأهمها : لغة الحكي، وأسلوب الحكي. غير أن هاذين الجانبين عالجتهما أيضا سوسيولوجيا النص خاصة عند باختين الذي حاول أن يستفيد من اللغة لدراسة مكونات الأسلوب الروائي بشكل خاص، لذا نعتبر هذا البحث أيضا له صلة ما بعلمِ دلالةٍ سوسيولوجي، غير أننا في الواقع لا نخرج عن إطار البنية مادامت سوسيولوجيا النص تهتم في المقام الأول بشكل المحتوى لا بالمعنى. **والمقصود بالمعنى ما يدل عليه النص الحكائي باعتباره كلا بالنسبة لوضع إنساني ما،** وهذا يتضمن بالطبع الرسالة التي قصد إليها المبدع من وراء مجموع عمله في الوسط الإجتماعي الذي يعيش فيه، أو أي معنى يمكن أن يتخذه النص في فترة زمنية معينة ووسط إجتماعي معين.

2 ـــ أهمية المشكل :

إن مشكل العلاقة بين لغة الحكي وأسلوب الحكي يعتبر شديد الأهمية لأنه يطرح عددا من الأسئلة المتعلقة بإمكانية أو عدم إمكانية تطبيق النموذج اللساني من أجل تحليل أنماط الحكي، كما يضع أيضا تساؤلات حول طبيعة كتابة النص الحكائي ؛ هل تُؤَسِّسُ لغةَ الحكي بالضرورة أسْلُوبَ الكاتب ؟ وما هو المستوى الذي ينبغي على الناقد المهتم بدراسة الحكي أن يعتمد عليه لتحديد هوية النص الحكائي، هل هو مستوى التراكم الجملي أم مستوى العلاقات بين هذه الجمل أم مستوى الدلالة التي تنشأ عن هذه العلاقات ؟

3 ـــ نحو الجملة، ونحو الخطاب الحكائي

يعالج «رولاند بارت Roland Barthès» موضوع العلاقة بين الحكي (le récit) وبين اللغة، مُمَيِّزاً في نفس الوقت لغة الحكي، أو على الأصح لغة **الخطاب** الحكائي، عن الجملة اللغوية، وذلك من زاوية علاقتهما باللسانيات ؛ إنه يعتقد أن الحدود القصوى التي يمكن أن

تعمل فيها اللسانيات هي الجملة(1)، إذ لا يمكن للساني أن يجد في الخطاب إلا عددا من الجمل المتتابعة، وهو لذلك سيكون مضطرا للإنتقال من جملة إلى أخرى. غير أنه يرى أن الخطاب الحكائي لا يمكن أن يرتد فقط إلى مجموعة تراكمية من الجمل، إنه على الأصح مجموعة جملية خاضعة لنظام معين (Organisés)، وهذا الجانب التنظيمي هو نفسه الذي يجعل من الخطاب الحكائي «إرسالية Message» لها طبيعة لغوية مخالفة للغة الجملة(2).

والخطاب الروائي مثلا. باعتباره حكيا ــ له إذن وَحَدَاتُهُ وقواعده، كما أنه لا بد أن يكون له نحوه الخاص(3). يقول بارت في هذا الصدد :

«مادامت «لغة» الحكي ليست هي لغة الكلام المُتَمَفْصِل ــ رغم أنها غالبا ما تكون محمولة بواسطتها ــ فإن الوحدات الحكائية تصبح جوهريا مستقلة عن الوحدات اللغوية»(4).

ولا بد من التذكير هنا بأن سوسيولوجيا النص قد وقفت أيضا على مثل هذا التمييز بين اللغة، وبين الخطاب الروائي بشكل خاص. ونلاحظ أن التمييز الذي قام به «باختين» (Bakhtine) في هذا الإطار، يقدم فهما عميقا لطبيعة الخطاب الروائي وتميزه حتى عن اللغة التي **يمكن اعتبارها مادة أولية في** الكتابة الروائية، إذ إن تحليل اللغة الروائية، ودراستها بأساليب اللسانيات المعاصرة لن يفيدنا شيئا كثيرا في فهم وإدراك بنية الخطاب الروائي، **لأن المستوى الذي تقوم عليه هذه البنية يتجاوز المستوى التركيبي للغة، ليتحول إلى مستوى أعلى هو مستوى التركيب الحدثي.**

إن باختين يميز بين لغة الروائي المُفَرَّدَة (Unilingue)، وبين أسلوب روايته، إذ يَعْتَبِرُ أن تحليل لغة الرواية تحليلا لسانيا تقليديا، أي التعامل مع لغة الرواية على أنها لغة معبرة عن فرد وتفكيك وحداتها من هذا المنظور ذاته، عَمَلًا لا قيمة له لأن أسلوب الرواية يعلو على هذه اللغة المُفَرَّدَةَ التي يهتم بها اللساني التقليدي، فالرواية ليس فيها لغة واحدة يمكن دراستها لسانيا بالشكل المبسط المعهود، إنها وحدة متماسكة تشمل عددا من اللغات وعددا من الأصوات، والأساليب، لذلك فالعامل المُنَظِّمُ لهذه التعددية الصوتية واللغوية، والأسلوبية هو ما يشكل في الواقع أسلوبية الرواية. واللسانيات التقليدية لا يمكنها إلا أن تقف عاجزة أمام هذا النمط الأسلوبي الهجين (والتعبير لباختين نفسه). يقول بهذا الصدد :

«إن وحدة الرواية، والقضايا النوعية المتعلقة ببنائها، انطلاقا من عناصر متعددة اللغات،

---

(1) — (2) — (3) Introduction à l'analyse structurale des récits — in — L'analyse structurale du récit. Communications : N° 8 Seuil : 1981. P. 9.

(4) Ibid : P : 14

ومتعددة الأصوات، ومتعددة الأساليب — وهي غالبا عناصر متعلقة بلغات مختلفة — **كل هذه الأشياء تقع خارج حدود مثل هذه الأبحاث اللسانية التقليدية**»(5).

إن أسلوبية الرواية إذن ليست كامنة في اللغة التي يكتب بها الروائي، ولكن في العلاقات التي يقيمها بين مختلف اللغات. فاللغات موجودة، ولكن ليست لها قيمة في ذاتها بقدر ما تكون لها هذه القيمة لأنها موجودة بجانب بعضها البعض إذ إن المظهر الأساسي لأسلوبية الرواية ليس هو مشاكل اللغة في حد ذاتها، ولكن هو مشاكل تشخيصها. وقد وضح «باختين» هذا الجانب الدقيق بقوله :

«إن المشكل الأساسي لأسلوبية الرواية يمكن أن يوصف كمشكل متعلق بالتشخيص الأدبي للغة، وكمشكل متعلق **بصورة اللغة**»(6).

من هنا يصبح عمل اللسانيات عاطلا، لأن موضوع اللسانيات هو اللغة ذاتها، وليس طريقة تشخيصها. وهذا ما أشار إليه رولاند بارت سابقا.

إن المقصود **بصورة اللغة** عند باختين هو أشْكَالُ اللغة المُتَدَاوَلَةُ في الحقل السوسيولوجي لدى مختلف الفئات، والجماعات، والشرائح الإجتماعية. وهذا يعني أن الروائي يأخذ صور اللغة هذه باعتبارها جاهزة ويعيد تجسيمها في النص إلى جانب بعضها البعض، صانعا بواسطة ذلك لغته الخاصة.

إن مشكل العلاقة بين لسانيات الجملة، ولسانيات الخطاب يمكن أن يُعَالَجَ في إطار التمييز الذي قامت به الدراسات البنائية بين الجملة، والخطاب، وسنعتبر — على الأقل في هذا الموضع — أن ما يقال عن الخطاب الأدبي بشكل عام ينطبق على ما يقال عن الخطاب الروائي، باعتباره أيضا نصا أدبيا يعلو على الجملة.

وهكذا فإن اللغة لا تشكل في إطار التصور البنائي بالنسبة للرواية إلا مظهرا واحدا من مظاهر النص هو ما يسمى : المظهر اللفظي (L'aspect verbal)، ويتكون هذا المظهر من مجموع العناصر اللسانية الخاصة بالجمل المُكَوِّنَة للنص (وهي عناصر إصاتية (Phonologique) ونحوية)(7) أما المظهران الآخران فهما :

---

(5) M. Bakhtine : Esthétique et théorie du roman. traduit du russe par Daria Olivier. Gallimard. 1978. P : 90.

(6) M. Bakhtine : Esthétique et théorie du roman. P : 156

(7) Oswald Ducrot / Tzvetan Todorov : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Seuil 1972 P : 375 — 376.

ـ المظهر التركيبي L'aspect syntaxique، وهو يختلف كل الإختلاف عن طبيعة التركيب داخل الجملة، لذلك فهو ليس دراسة للعلاقة القائمة بين الوحدات الدلالية الصغرى داخل الجملة (les morphèmes)، ولكنه متصل على الأصح بالعلاقة الموجودة بين الوحدات الدلالية الكبرى (جملا كانت أو مجموعة من الجمل)(8).

ـ المظهر الدلالي (L'aspect sémantique)، وهو نتاج معقد من نتائج المحتوى الدلالي للوحدات اللسانية(9). إنه الدلالة الكلية لمجموع تلك العلاقات.

ويبدو من هذا التحديد الذي وضعه «تزفتان تودوروف»، اعتمادا على نتائج الدراسات اللسانية والأسلوبية المعاصرة أن المظهر الأول من مظاهر النص ليس له قيمة كبيرة في فهم العلاقات الداخلية، لأنه في الواقع لا يمثل إلا المادة الأولية التي يقوم عليها الحكي بشكل عام. لذلك يبدو من الضروري الإنتقال إلى المستويين الآخرين، فعن طريقهما يمكن التوصل إلى نظرة شمولية، ومكتملة لمجموع النص.

ولقد تبين منذ زمن على يد الشكلانيين أن الجملة نفسها ليست دائما هي الوحدة الصغرى في الحكي، فقد تكون الوحدة الأساسية في الحكي مكونة من جمل متعددة، ثم إن المقصود بالوحدة الأساسية في الحكي ليس الوحدات اللسانية المجردة، ولكن الوحدات التي لها دلالة أساسية داخل الحكي، وهكذا فعندما تَحَدَّثَ «فلاديمير بروب» نفسه عن الوظائف (Fonctions) لم يشر إطلاقا إلى مقابلها اللساني، ولكن نظر إليها كوحدة معنوية بالدرجة الأولى. ولعل هذا ما دعا «تودوروف» إلى القول بأن كلمة «تحول» (Transformation) (وهي متعلقة بوصف تطور الحكي) تظهر عند بروب بمعنى التحول الدلالي، وليس التحول التركيبي(10).

إن الوحدة الأسلوبية الأساسية في الرواية أو الحكي بشكل عام هي تلك المتصلة بوظيفة ما يقوم بها أحد الأبطال، ولهذا يُعَرِّفُ «بروب» الوظيفة على الشكل التالي :

«نعني بالوظيفة عَمَلَ شخصيةٍ ما مُحَدَّدٍ من وجهة نظر دلالته داخل جريان الحبكة.»(11).

---

(8) Ibid : 376

(9) Ibid : 376

(10) Tzvetan Todorov : (Poétique de la prose). Points. Seuil : 1978. P : 123

(11) Vladimir Propp. (Morphologie du conte) Seuil : 1970. P : 31

ولا يهمنا في مجال الحديث عن مشكلة اللغة في الحكي أن نفيض في الكلام عن الوظائف أو الحوافز. **إن ما يهمنا أساسا هو النتائج المترتبة عن اعتبار الوظيفة هي الوحدة الأساسية في الحكي عامة والرواية بشكل خاص، فهذا يعني أن لغة الرواية هي ذات طبيعة مضمونية، إنها لغة الأحداث، والوقائع، والمفاهيم أيضا.** وهذا هو السبب الذي من أجله نقول بأن اللسانيات المتعلقة بالجملة ليس لها ما تقوله بالنسبة للخطاب الروائي. كل ما في الأمر أنها تستطيع أن تساعد النقاد بنموذجها الإصطلاحي فقط، من أجل بناء لسانيات جديدة تدرس أسلوب الرواية ذا **الطبيعة المضمونية أو الحدثية.**

إننا نجد محاولات أخرى تؤكد هذا الإختلاف الجوهري بين بناء الجملة، وبناء الخطاب الحكائي (وفي نفس الوقت لا تعارض بشكل مطلق بينهما)، وهو خلاف يقضي مع ذلك بالبحث عن قراءة لسانية من صنف آخر، ومن ذلك محاولة «تودورف»، وخاصة في كتابه «شاعرية النثر»، فهو إذ يُسَلِّمُ ضمنيا بهذا الفرق بين الجملة، والخطاب الحكائي يعتقد بإمكانيةٍ استخدام المصطلحات النحوية الخاصة بتحليل الجملة في دراسة نحو الخطاب الحكائي، حيث يتحقق نوع من العلاقة التماثلية بين الجملة، والخطاب :

فهو يقابل حالة التوازن أو حالة عدم التوازن في الحكي **بالنعت** في الجملة (état d'équilibre et état de déséquilibre) كما يقابل الإنتقال من حالة إلى حالة، **بالفعل**، باعتبار أن هذا الإنتقال يتميز بديناميكية تحرك القصة نحو الأمام(12). وبمعنًى آخر فإن تودوروف يجعل **النعت** في مقابل وصف حالة ثابتة ومستقرة في الحكي ؛ إما أن تكون حالة توازن أو عدم توازن. بينما يجعل **الفعل** مقابلا لوصف لحظة تَحَوُّلٍ تقضي بالإنتقال من حالة إلى حالة(13).

ويمكن تبسيط المثال الذي قدمه لشرح هذه القضية على الشكل التالي :

* ــ **عائشة زوجة العامل (نعت** : وصف حالة التوازن).
* ــ **عائشة تستقبل عشيقها في المنزل. (فعل** يحول الوضع إلى حالة عدم التوازن).
* ــ **العامل يعود على غير عادته إلى المنزل باكرا (فعل** يؤزم حالة عدم التوازن ويقويها.)
* ــ **عائشة بين عشيقها وزوجها في المنزل (نعت** يصف حالة عدم التوازن).
* ــ **عائشة تدّعي أن الرجل جاء من أجل شراء برميل قديم. (فعل** يؤدي إلى حالة توازن).

(12) ــ (13) Tzvetan Todorov : Poétique de la prose. Seuil : 1978 P : 50

* ـــ **العامل الزوج مغتبط أثناء التفاهم مع الرجل حول الثمن (نعت يصف حالة التوازن الجديدة)**(14).

وإذا كان تودوروف قد وجه بحثه في هذا الموضوع نحو تأكيد صلاحية بعض المقولات النحوية لدراسة الخطاب الحكائي انطلاقا مما سماه «النحو العام»(15)، فإن بحثنا ــ كما هو ملاحظ ــ مُوَجَّهٌ في الإتجاه المعاكس ؛ فصلاحية استخدام تلك المقولات النحوية لدراسة الخطاب السردي لا ينبغي أن تقودنا إلى المطابقة بين اللغة، والخطاب الحكائي ذلك أن مادة كل منهما تختلف اختلافا جوهريا فالفعل في الجملة هو كلمة محددة وكذلك الإسم بينما الفعل في الحكي هو حدث قد يكون متعدد الوجوه كما أن اكتمال صورته لا يتم إلا بواسطة نظم جمل كثيرة أو فقرات وقد لا يحصل هذا الإكتمال إلا بواسطة فصول كاملة. ولا نستحضر هنا الأمثلة البسيطة التي اعتمد عليها تودوروف، وهي مأخوذة من كتاب «الديكاميرون» لبوكاس حيث تُعْرَضُ علينا جمل قصصية تكاد تطابق جمل اللغة المألوفة في الكلام اليومي، بل ينبغي أن نستحضر هنا أشكال الحكي الأكثر تعقيدا كالروايات. كما أن مفهوم الفاعل قد لا ينحصر في شخصية واحدة لها إسم أو ليس لها إسم فقد يكون الفاعل في القصة ممثلا بِعَدَدٍ من الشخصيات.

والإختلاف الجوهري بين مفهوم الممثل (acteur) والعامل (actant) من شأنه أن يلقي كثيرا من الضوء على هذا المشكل، وذلك بالإستناد إلى علم الدلالة البنائي عند غريماس بالخصوص.

وليس من الضروري أن تكون للأحداث القصصية التي سماها «تودوروف» أفعالا، القدرة دائما على نقل الحكي من حالة التوازن إلى حالة عدم التوازن أو العكس(16) فالأحداث في

---

(14) حاولنا تقريب هذا المثال وتطويعه لإظهار الفرق بين حالة التوازن وحالة عدم التوازن، ثم الفرق بين الفعل، والنعت، وذلك بتعريب المثال وتبسيطه، ونرى أن تودوروف لم يتحدث عن طبيعة الفرق بين الفعل والنعت فيما يتعلق بالحكي. لأنه اعتبر أن الفعل لا بد أن يغير الوضعية السابقة وهذا لا يبدو لنا ضروريا فهناك أفعال تقوم فقط بتأزيم الوضع السابق.

(15) Poétique de la prose : P : 47

والمعروف أن مشروع النحو العام أو «النحو الكوني» (Grammaire universelle) قد برز أيضا بشكل واضح عند الفيلسوف الظاهراتي هوسرل انظر التأكيد على ذلك في مقال إلمار هولنستين ــ Elmar Holénstein. Jakobson Phénoménologue ? revue l'arc N° 60. 1975. P : 29 — 30.

(16) Poétique de la prose : P : 50

قصة ما متفاوتة القيمة فيما يخص هذا الجانب، فهناك ما له القدرة على تغير وضعية التوازن إلى وضعية عدم التوازن أو العكس، وهناك ما يقوم بدور التأزيم أو التحفيز، ولقد فَصَّلَ الشكلانيون عندما تحدثوا عن الحوافز هذا المشكل(*).

ولقد أحس تودوروف ـــ وهو يحاول أن يطابق بين نحو اللغة ونحو الخطاب القصصي أن هذه المطابقة لا يمكن أن تبلغ درجة تامة، حتى ولو تعلق الأمر بالمقولات النحوية نفسها التي تم استخدامها لتحليل القصة فقال في هذا الصدد :

«وينبغي أن نلاحظ هنا أن الكلمات الفرنسية التي نُعَيِّنُ بها هذه أو تلك من الخصائص والأفعال، ليست ملائمة لتحديد نوع الخطاب السردي. إذ يمكن تعيين خاصية ما، سواء كان ذلك بنعت أم بإسم موصوف بل وبعبارة كاملة. فالأمر يتعلق هنا بنعوت أو أفعال تنتمي إلى نحو القصة، وليس إلى نحو اللغة الفرنسية»(17).

فهل هذا شعور خفي بأن المصطلحات المأخوذة من النحو الفرنسي لا تفي بالغرض المطلوب، وهو تحديد الخصائص المميزة لنحو الخطاب السردي ؟ ألا يكون من الأفضل خلق مصطلحات قادرة على إعفائنا من هذه الملاءمة التي تضطرنا كثيرا إلى تقديم التوضيحات الكافية عن الفرق مثلا بين الفعل في الجملة، والفعل في الخطاب السردي، وكذلك عن الفرق بين الإسم في الجملة والإسم في القصة، في الوقت الذي نعرف فيه أن منطلقنا هو التوحيد بين نحوي الجملة والخطاب فيما يدعى «بالنحو العام».

ويمكننا أن نلاحظ أخيرا أن تودوروف بعد أن قدم تصورا عن تحولات الصيغ السردية : الإختيار الشرط، الإلزام التنبؤ(18)، يتحول عن النحو قليلا ليقدم لنا ملخصا عن البناء المنطقي للقصة، وخاصة عندما يتحدث عن المتتالية، والعلاقات التي قد تنشأ بين الجمل المكونة لها في الحكي : العلاقة الزمنية، العلاقة المنطقية، العلاقة الفضائية التي تتمظهر في شكل التوازي (Parallélisme)(19)، بل إنه يقترب كثيرا من الأطروحات المنطقية التي صاغ على أساسها كل من غريماس، وبريمون نظريتهما عن الحكي.

فالجمل المكونة للمتتاليات داخل النص القصصي إما أن تقوم بينها علاقة نفي أو علاقة اتصال أو علاقة انفصال.

(*) نشير هنا إلى ما قام به توماتشيفسكي بشكل خاص.

(17) Ibid .... P : 50

(18) Ibid .... P : 52 — 53

(19) Ibid .... P : 54 — 55

كل هذا يعني أن طبيعة القصة تفرض دائما تجاوزا لمفهوم النحو في الجملة اللغوية. وهو ما يدعونا دائما للتفكير في نحو خاص بالخطاب القصصي كما لاحظ بشكل مباشر رولاند بارت في مقاله المشهور. مدخل إلى التحليل البنائي لأنماط السرد(*).

4 ـــ الحكي وتحطيم قواعد اللغة :

إن اللغة إذن في الحكي، وفي الرواية بشكل خاص، غالبا ما تشكل مادة أولية فقط، لا ترتبط بها مباشرة دلالة العمل القصصي ؛ فهذه الدلالة تتأسس على الأصح من خلال العلاقات القائمة بين الوقائع أو الأحداث، ويمكن القول، بصورة أكثر وضوحا، بأن الروائي لا يتحدث باللغة، ولكن يتحدث بالوقائع، والأعمال والأفكار، وقد يستغني الروائي استغناء شبه تام حتى عن المظهر اللفظي للغة التي تشكل في الواقع مادة أولية فقط في عمله، حتى أننا نراه يُصَدِّعُ اللغة ذاتها ويُقَطِّعُها بحيث تفقد جوهرها المجرد الذي يمثل القوانين اللغوية ذاتها. ونقدم هنا مثالا على ما أردنا الإشارة إليه من رواية «زمن بين الولادة والحلم» لأحمد المديني :

«وقف الرجل، وَأَوْقَفَ، وبكى وآستبكى، وكان موقفاً جليلًا مهيباً : سَيَرْفَعُ الكَرْبَ، يُرخي اللجام، تُرْفَعُ عِقِيرة مولانا الإمام .... بخ، بخ : بلغني فيما بلغني، وبُلِّغْتُ فيما بُلِّغْتُ، ولقد أبْلِغْتُ وبُلِّغَ لي، وعن السلف الصالح، وغار حراء وبحار المعرفة السبع، وَصَلَنَا أنه ياسيد الرجال، لَابُدَّ من (ويُغْضِي من مَهَابتِه..) لابد من بناء سور من حديد على الجدران. فتنفس القوم الصعداء عداء .. داء .. وقام بعدها سيد الناس ليفاجيء الناس : لنشرب الليلة نَخْبَ معرفة حكمة الإمام .. مام .. مام ..»(20).

إن جميع أنواع التشويه قد لحقت هذه الفقرة، وإذا نظرنا إليها من الوجهة اللسانية فهي تبدو مليئة بالخروقات لقواعد اللغة، كما أنها من حيث الدلالة تفتقد إلى ناظم منطقي يوحدها. وبتعبير آخر، إن هذه **الفقرة تحطم المقياس اللغوي الأدنى الذي ينبغي أن يتوفر في الجمل المقبولة في الحقل اللساني.** ومع ذلك فإن هذه الفقرة إذا نحن وضعناها في سياقها داخل الرواية تكتسب دلالات لها درجة عالية من المقبولية (بالإضافة إلى ما لها من تأثير جمالي، وإقناعي كبيرين) على الوضع المتردي الذي آل إليه الفكر التواكلي(21).

(*) وانظر أيضاً تأكيد ليفي ستراوس على انفصال جوهر الأسطورة (وهي نمط من أنماط الحكي) عن أساسها الأسلوبي والنحوي، فلسانها الحقيقي يَعْمل على مستوى رفيع جدا بحيث يكاد ينفصل عن أساسه اللغوي. «الأنطربولوجية البنيوية» ترجمة د. مصطفى صالح. دمشق. 1977. ص 249.

(20) رواية «زمن بين الولادة والحلم» أحمد المديني. دار النشر المغربية 1976 ص :

(21) أنظر تحليلنا لهذا الجانب من الرواية في كتابنا : في «التنظير والممارسة» منشورات عيون 1986.

إن أسلوب الرواية هو بالأساس أسلوب ذو طبيعة حَدَثية وليس لغوية بالدرجة الأولى، وما يعزز هذه المسألة أيضا هو أن الروائيين غالبا ما يتحدثون بأساليب متعددة تبعا لتعدد الشخصيات الروائية، واختلاف أنماطها، وانتماءاتها الإجتماعية والفكرية، وعندما تدخل هذه الشخصيات في علاقات متداخلة تتشابك تبعا لذلك أساليب متعددة في الرواية الواحدة، وهكذا يتحول الروائي حسب تعبير «باختين» **إلى مُؤَسلب للأساليب**. إن الروائي لا يتحدث في الغالب بأسلوبه الخاص بل يتقمص(*) — من خلال أبطاله — عددا كبيرا من الأساليب، وإذا هو تدخل بشكل مباشر فلا يكون أسلوبه إلا واحدا من تلك الأنماط الأسلوبية المتعددة والمتشابكة، وهكذا فلغة الرواية بشكل عام تعلو في الواقع على مجموع تلك الأساليب، إنها تتحول إلى لغة من طبيعة مخالفة يمكن جعلها معادلا للتركيب أو البناء أو ما يدعى عادة بالحبكة.

ومن الأكيد أن علاقة الرواية بالمستوى اللفظي للغة التي تُكْتَبُ بها ليست وطيدة مثل علاقة الشعر بهذا المستوى نفسه، وهذا ما جعل مؤلفا كتاب «نظرية الأدب» في معرض حديثهما عن الأسلوب والأسلوبيات يلاحظان أن «الأدب لا يستطيع أن يعتمد على اللغة اعتمادا كاملا» وفي هذا الشأن يبدو في نظريهما من الواضح «أن على المرء أن يرسم خطا فاصلا بين الشعر من جهة وبين الرواية والمسرحية من جهة أخرى.»(22).

وإذا كانا يلاحظان أيضا بأن اللغة ذات أهمية غير عادية من أجل دراسة الشعر(23)، فإن دراسة المستوى اللفظي للغة في الرواية، وخاصة إذا اقتصرت هذه الدراسة على الجملة وحدها أو نوعية الكلمات لا تكون لها فائدة كبيرة. وسوف لن تتم الإستفادة منها إلا إذا تم ربطها بالمستوى الأعلى المنظم للأساليب في الرواية.

وقد قدم الناقدان ملاحظة أخرى لها علاقة في الواقع بدراسة الشعر، لانه حتى بالنسبة لدراسة القصيدة ينبغي دائما تجاوز المكونات اللغوية الأولية، الكلمات الأصوات ... الخ، لرصد أثرها على المستوى الأسلوبي للقصيدة، فالدراسات اللغوية في رأيهما «لا تصبح دراسات أدبية إلا حين تفيد دراسة الأدب، حين تهدف إلى تقصي الآثار الجميلة، وبالإختصار حين تدخل في دائرة الأسلوبيات، على الأقل بأحد معاني هذا المصطلح.»(24).

(*) أو على الأصح إن أسلوبه الخاص هو فقط واحد من الأساليب التي يحشرها في عمله حتى ولو جعل لأسلوبه الخاص دورا منظما.

(22) — (23) نظرية الأدب. مرجع مذكور. ص : 225.

(24) المرجع السابق. ص. 226 — 227.

الرواية والمقومات البلاغية اللامحدودة

تبين لنا أننا عندما نتحدث عن بلاغة الرواية ينبغي أن نجعلها متصلة بميدان أوسع، وهو الأسلوبية بمعناها الوظيفي، أي تلك التي تنظر إلى الخصائص الأسلوبية الجزئية في علاقتها بالنص ككل بل وفي علاقتها بخصائص النوع الأدبي.

وقد استخدمنا أحيانا مصطلح «بلاغة» مقرونا بمصطلح أسلوبية حتى نجعل الصيغة الأولى تتحرر قليلا من المفهوم القديم الذي يتصل بالشعر والنثر الفني، وحتى نوضح أن الرواية لها هي أيضا بلاغتها، ولكنها بلاغة تختلف **جذريا** عن بلاغة الفَنَّيْنِ المذكورين.

ولقد بيَّنا حتى الآن أن الرواية تستخدم الإستعارة على مستوى العبارة ــ مثلها مثل الشعر ــ غير أن دراسة الإستعارة في هذا النطاق الضيق للعبارة لا يفيد في تمييز الطبيعة البلاغية الخاصة للرواية دائما. ولهذا السبب رأينا أن الرواية ككل يمكن النظر إليها هي نفسها باعتبارها استعارة تمثيلية كبرى. كما بينا أيضا ــ قبل ذلك كله ــ أن الرواية لها علاقة بالكناية، وأن الطابع الأسلوبي للرواية يتحدد بزاوية نظر الراوي مما يَكُونُ له أثر مباشر على تحديد هوية الرواية ؛ أي فيما إذا كانت : منولوجية أم حوارية.

وهكذا .. فكل دراسة لأسلوبية الرواية تريد أن تنقذ نفسها من أخطاء النظرة الأسلوبية التقليدية، عليها أن تأخذ بعين الإعتبار الجوانب الأساسية التالية :

- **الطابع الوظيفي لكل ملمح أسلوبي في النص الروائي باعتباره كلا.**
- **علاقة الخصائص الأسلوبية للرواية بالخصائص المميزة لهذا النوع ذاته.**
- **الأثر الحاسم لزاوية نظر الكاتب/والراوي الذي ينوب عنه في صياغة الشكل الأسلوبي العام للرواية.**

ونريد أن نتحدث الآن عن بعض التقنيات، والحيل الجمالية الأخرى التي يلجأ إليها الروائيون لكي يجعلوا العمل الروائي مبنيا وفق مميزات خاصة تحدد طابعه الأسلوبي، سواء ذلك الطابع الذي ينتمي إلى الإتجاه أو ذلك الذي يميز بلاغة الكتابة الروائية عند المبدع ذاته.

وقد يُشار إلى هذه الحيل والتقنيات على أنها من المقومات الأسلوبية أو البلاغية للرواية،

وهكذا نجد الناقد «فليب هامون » (Philippe Hamon) يشير إلى أن كل ما يتعلق بالحيل التي يستخدمها الكاتب أو الراوي الذي ينوب عنه لعرض الشخصيات وترتيب الزمن وتحديد زاوية النظر إلى كل شخصية، والقطع الزمني، وتوزيع الأدوار العاملية، وسكونية أو تغيير الصفات والأسماء والطباع السيكولوجية لدى الشخصيات، ثم ما يتبع ذلك من تسلسل منطقي للمتواليات وترصيعها، وتبادلها، كل هذه الوسائل والحيل، يعتبرها «هامون» **صورا أساسية أسلوبية** لتنويع الكتابة الروائية(1).

والواقع أن «جيرار جنيت» عندما كتب عن الخطاب الحكائي في مؤلفه «صور 3» كان لديه إحساس واضح بأنه يتحدث عن الصور (figures) البلاغية الخاصة بالحكي، وليس بالضرورة عن تلك الصور البلاغية الخاضعة لسلطة الإستعارة كما كان الشأن في البلاغة التقليدية. ولقد وَضَّحَ «جنيت» نفسه أن عمله يمشي في سياق بلاغة جديدة نَحْنُ في حاجة إليها، وهي لا تنفصل عما يمكن تسميته **بسميوطيقا الخطابات**، بكل أنواعها(2).

على أننا نجد لدى جماعة «**مو**» : Groupe «Mu» في كتابهم : «البلاغة العامة» مقترحاً متكاملًا لوضع أسس بلاغة السرد، يَنْطَلِقُ من التمييز بين الدليل اللغوي، والبنية السيميوطيقية للحكي اعتماداً على أبحاث «يالمسليف»، كما ينطلق من مفهوم «**الانزياح**» l'écart الذي يشير إلى تفاوت حاصل بين الحكي بحصر المعنى، والخطاب الحكائي. وتبني جماعة «**مو**» تصورها أيضا على مفاهيم بعضها جديد، والبعض الأخر له علاقة مع البلاغة القديمة ؛ ومنها : **الإلحاق** Adjonction، **الاستعارة** Métaphore، **التوزيع** Distribusion، **التبادل** Permutation **الادماج** Integration(*).

ونكتفي هنا بالحديث عن بعض تلك الحيل التي يلجأ إليها الروائيون للتلاعب بالزمن الروائي، وذلك وفق ما تحدث عنه «جنيت نفسه» و «جان ريكاردو» وغيرهما.

ـــ النظام الزمني :

غالبا ما يلجأ الروائيون ـــ خلافا لما كان يجري في القصص الخرافي القديم ـــ إلى

---

(1) Filippe Hamon. Mise au point sur les problèmes de l'analyse du récit. le français moderne. Juillet. 1972. N° 3 P: 211.

(2) Filippe Hamon. Mise au point sur les problèmes de l'analyse du récit. le français moderne. Juillet 1972. N° 3. P : 211.

(*) Groupe Mu : Rhétorique générale. Larousse. Paris. 1970. p : 173-183.

إحداث تفاوت واضح بين زمن السرد، وزمن الأحداث. والغاية من وراء ذلك هي إرضاء الحس بالجديد لدى القارىء وتشغيل ملكته المنطقية والرياضية وجعله بصورة عامة يواجه عملا متميزا عما هو مألوف لديه، أي عملا يخلخل أفق انتظاره إذا نحن استخدمنا بعض عبارات أصحاب جمالية التلقي. والمعروف أن هذا هو المبدأ نفسه الذي كان يقوم عليه تعريف البلاغة القديمة للأسلوب، باعتباره إنزياحا عن المعيار السائد في الكتابة الإبداعية.

إن التسلسل الطبيعي للأحداث يُقَرِّبُ العمل القصصي من شكل جريان الوقائع كما ألفها الناس في الواقع. والمبدع الروائي يسعى على الدوام إلى شد انتباه القراء بتكسير ما هو مألوف لديهم. وهكذا فإذا كان الترتيب الطبيعي للأحداث مثلا على الشكل التالي :

س — ص — ك — ل

فإن المبدع يخلخل هذا النظام حسب الإمكانيات المتاحة فنحصل مثلا على أحد الترتيبات التالية :

ص — س — ك — ل
ص — ك — ل — س
ص — ل — س — ك
ك — ل — ص — س
ل — ص — ك — س
.................الخ

ومن الطبيعي أن يلجأ الروائي إلى توفير جميع الإشارات الضرورية التي تُمكِّنُ القارىء من إعادة ترتيب القصة إلى وضعها الطبيعي، غير أن القارىء لا يتوفق في هذا العمل إلا بفضل تشغيل ملكاته الفكرية المنطقية والرياضية، وهو يجد في ذلك كله أيضا ما يرضي أحساسه بالجمال(3).

— الإيقاع الزمني :

تتفاوت قدرات المبدعين الروائيين على جعل القارىء يحس بأن الأحداث التي تقع في الرواية مُتَنَاسِبَة من حيث الزمن الذي تقع فيه مع الفترة الطبيعية المُفْتَرَضَة لجريان هذه

---

(3) G. Genette Fugures 3 1972. P : 78 — 79

وكذلك : جان ريكاردو في كتابه : قضايا الرواية الحديثة. ترجمة صياح الجهيم. دمشق. 1977. ص : 250.

وأنظر أيضا : J.L. Dumortier et Fr. Plazanet : Pour lire le roman. Duclot. 1980. P : 72.

الأحداث في الواقع. وتتضافر عدد من الوسائل لِخَلّق الإحساس بالزمن لدى القارىء منها(4):

ـــ **الخلاصة** : ويعتمدها السارد عندما يريد أن يطوي مراحل من الزمن، وقد تكون الإشارة إلى الزمن مُبَاشِرة أو غير مُباشِرة، كأن يقول مثلا : «ومرت عشر سنين وقع فيها كذا وكذا»، أو أن يقول : «وظهر البطل بعد زمن وقد شاب شعره» ثم يحكي لنا كيف حصل ذلك.

ـــ **القطع**: وهو تجاوز فترة زمنية دون الإشارة إلى الوقائع التي حدثت فيها، ويكون ذلك عادة باستغلال فضاء النص، حيث يترك المبدع بياضا في الصفحة أو ينتقل إلى صفحة أخرى، كما يحدث عادة عند الإنتقال منَ فصل إلى فصل. وقد يكتفي بوضع نقط مع الإنتقال إلى السطر.

على أن الكاتب قد يشير إلى ذلك بعبارات مقتضبة تحدد الزمن المنصرم دون أن يشير أبدا إلى الوقائع التي حدثت كقوله :

«ومرت ثلاث سنوات» أو «ورجع البطل من سفره» ...الخ.

ومن الضروري أن نشير هنا إلى أن الوسائل التقنية لأسلوبية وبلاغة الرواية غير محدودة ؛ **فالروائي أمامه ما لا نهاية له من الإمكانيات** لكي يَشُدَّ إليه انتباه القارىء جماليا. ولهذا كانت الرواية من أكثر الفنون قدرة على استيعاب، وإدماج وسائل الأداء الإبداعية المنتمية إلى فنون أخرى، فهي تستخدم جميع الإمكانيات المتاحة لدى الشاعر (استعارة، كناية، رمز، أسطورة) ولدى المسرحي (حوار، صراع درامي، تصوير المشاهد) ولدى الرسام : (هندسة المواقع) وما يتبعها من تشكيل للحيز المكاني، كما أنها إلى جانب ذلك تعتمد على العلاقات المنطقية والرياضية إلى جانب استفادتها المباشرة في التاريخ، والفولكلور، والسينما والخطب، والحديث اليومي العادي.

وتقدم لنا الرواية العربية ـــ على سبيل المثال ـــ نماذج تتبين من خلالها قدرة الروائي على تطويع كل الأدوات المتاحة في الحقل السوسيولساني، وإدماجها في البنية الفنية للرواية. ويمكن أن تكون أعمال الروائي الفلسطيني «إميل حبيبي» أفضل تلك النماذج في تمثيل قدرة الرواية على الإنفتاح الكبير على الأنواع الأدبية والفنية الأخرى بحيث يصبح الشكل الروائي مستوعبا لها جميعا(5).

---

(4) استخدم هنا كلمة واقعية بمعناها المتصل بالإحالة على الواقع الإجتماعي لا بمعنى الإتجاه الواقعي في الرواية.

(5) يمكن الرجوع في هذا الصدد إلى كتاب. د. سعيد علوش «عنف المتخيل في أعمال إميل حبيبي» المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع. 1986. وقد ركز فيه الكاتب على استغلال المبدع للخطابات المستنسخة من أجل بناء رواياته، وهي خطابات مأخوذة من حقول سوسيولسانية متنوعة.

الـحــواريـــة

التهجين ــ الأسلبة ــ الحوار الخالص
تحليل وجهة نظر «باختين»

في فصل شديد التجريد، والتعقيد(*) يتحدث باختين عن المتكلم في الرواية ضمن كتابه «جمالية الرواية ونظريتها» ومع ذلك يشكل موضوع الحوارية المحور الأساسي في هذا الفصل، لأن المتكلم في الرواية ليس هو الكاتب ــ في نظر باختين ــ بل هو كل شخصية لها صوتها داخل الرواية، إذ يصبح الكاتب نفسه مجرد صوت. وقد كان من الطبيعي أن يركز باختين في بحثه هذا على الروايات المسماة حوارية، أي تلك التي لا ينفرد فيها صوت واحد بمجموع العالم الروائي، إنها ليست روايات مونولوجية.

وما يهمنا من هذا الفصل هو تلك الأنماط الثلاثة التي تتجلى فيها حوارية الرواية بحيث يمكن التعرف على أبعاد هذا المصطلح، ومستويات تجلياته. لقد حدد باختين مستويات الحوارية في ثلاثة أنماط :

«1 ــ التهجين. L'hybridation

2 ــ العلاقة المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللغات.

3 ــ الحوارات الخالصة»(1).

إن الحوارية في الرواية، الديالوجية (Dialogique) تتخذ إذن أشكالا ثلاثة في مقدمتها ما يسميه باختين «التهجين»، ومع أنه يطيل في شرح طبيعة التهجين في الرواية، إلا أن غياب الأمثلة الحية التام في كلامه يترك كثيرا من الغموض في أفكاره. وسنحاول في حدود فهمنا

(*) اعتمدنا أساسا على الترجمة الرصينة التي قام بها لهذا الفصل د. محمد برادة، والمنشورة في مجلة فصول عدد 2 / 1985 ص 104 وما بعدها، وعدنا إلى الأصل كلما دعت الضرورة إلى ذلك.

(1) M. Bakhtine : Esthétique et théorie du roman Gallimard. 1978. P : 175 — 176

الخاص تأمل أفكاره حول هذا الموضوع، وتحليل بعض جوانبها قصد إشراك القارىء المهتم في واحد من أكثر تأملات باختين في الرواية تعقيدا وتجريدية، دون أن ننسى تقريب الآراء عن طريق تقديم بعض الأمثلة الحية.

— 1 —

الحقيقة الأولى التي ينبغي تسجيلها بخصوص الأنماط الثلاثة لخلق حوارية اللغة في الرواية، هي أنها كلها تهدف إلى خلق ما سماه «باختين» : **صورة اللغة لأن** الرواية في نظره لا تتحدث بلغة واحدة، بل هي تعتمد أساسا على تعددية الأصوات اللغوية، وتخلق من هذه التعددية أسلوبا كليا عاما شاملا، هو صورة لمجموع اللغات المندمجة فيها. إنه لكي يوضح طابع الرواية التصويري للغة نراه يقرب هذا الفن من الرسم التشكيلي آخذا بعين الإعتبار مختلف أشكال اللغات التي يمكن أن تدخل إلى الرواية — بغض النظر عن دلالتها(2) —. وهو يقول بهذا الصدد :

«والتجابه الحواري للغات (وليس للمعاني التي تشتمل عليها) يرسم حدود اللغات، ويتيح الإحساس بها، ويُرغِمُ على استشفاف الأشكال **البلاستيكية** للغة.»(3).

إن تأملا بسيطا في أغلب أشكال الفن الروائي المعاصر — سواء من خلال الحوار المباشر، أو من خلال سرد الوقائع والأحداث بلغة الراوي يجعلنا نلمس أن هناك تعددية في أشكال الوعي المتصارعة، وبالتالي تعددية للغات المُعَبِّرة عن تلك الأشكال؛ لذلك فكلام الراوي لا الكاتب لا يمكن أن يشكل أسلوبا واحدا يعبر عن فردية فكرية، ولكنه خليط من الأساليب، وبواسطة هذا الخليط تريد الرواية ككل أن تقول شيئا ما، **ولهذا فالرواية لا تقول هذا الشيء المقصود بواسطة لغة واحدة ولكن بواسطة صورة تشكيلية لعدد من اللغات ضمن نسق بنائي متكامل.**

— 2 —

ليس هناك بين أشكال الحوارية الروائية الثلاثة — التهجين، حوار اللغات، الحوار الخالص، — تمايز مطلق، ذلك أن التعريفات التي يقدمها «باختين» نفسه لكل شكل، نراها تلتقي مع

---

(2) إن عدم الإهتمام بالدلالة هنا هو فقط إجراء منهجي من أجل توضيح الطبيعة التشكيلية للغة الروائية، أما الحوارية المترتبة عن هذا التشكيل فهي تستدعي في المقام الأول دلالات اللغات المشكلة.

(3) باختين : «المتكلم في الرواية» ترجمة د. محمد برادة. فصول. عدد 3. 1985 ص : 116. العمود : 2. فقرة 1

الشكلين الآخرين، وهذا يزيد في تعقيد مسألة التمييز بين تلك الأشكال، ولعل سبب ذلك يرجع إلى تداخل هذه الأشكال عمليا في الروايات نفسها، فباختين يرى مثلا أن **الأسلبة** Stylisation (التي يجعلها مقابلا للشكل الثاني من أشكال الحوارية، وهو «العلاقة المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللغات») يمكنها أن تتحول في يد كاتب لا يلقي بالا لتمايز أشكال الحوارية إلى تهجين حقيقي، «إذ يستطيع الوعي اللساني المُؤَسْلِبُ ــ لا مجرد إضاءة اللغة التي هي موضوع الأسلبة فحسب ــ بل يستطيع كذلك أن يدمج فيها مادته التيماتيكية واللسانية، وفي هذه الحالة لا يعود الأمر يتعلق بأسلبة بل بتنويع (غالبا ما يُصْبِحُ تهجينا)»(4).

ونراه، في موضع آخر بعد أن ناقش مجموع أشكال الحوارية، يعطي مثلا للتهجين وحده، الحق في أن يعبر عن حوارية الرواية بشكل عام فيقول :

«كل رواية في كليتها، من وجهة نظر اللغة والوعي اللساني المستثمرين فيها هي هجين»(5).

فمثل هذا التعميم يقلل من أهمية تلك الفروق التي حاول باختين جاهدا أن يقيمها بين التهجين، باعتباره شكلا واحدا من أشكال الحوارية في الرواية وبين شكلي الحوارية الآخرين.

— 3 —

التهجين :

يعرف باختين **التهجين** على الشكل التالي :

«.. هو المزج بين لغتين إجتماعيتين في ملفوظ (énoncé) واحد، إنه لقاء في حلبة هذا الملفوظ بين وعيين لغويين مفصولين بحقبة أو باختلاف إجتماعي أو بهما معا.»(6)

إن صعوبة تحديد طبيعة التهجين، على الصورة التي أوضحها «باختين» في هذا التعريف ترجع إلى اقتصاره في مجال التطبيق على الإشارة فقط إلى أسماء بعض الروايات التي تستخدم هذا الأسلوب دون أن يوقفنا مباشرة على مقاطع توضح بالمعاينة كيفية تمازج اللغات في ملفوظ واحد. ذلك أن السؤال الذي يلح على المهتم بالموضوع متعلق بالأساس بهذه الكيفية. ونحن لا نجد إلا جوابا ضمنيا، وخفيا جدا في كلام باختين، وعلى العموم يمكننا أن

---

(4) المرجع السابق ص 116 عمود : 1 فقرة 1.

(5) المرجع السابق ص 116 عمود : 2 فقرة 5.

(6) M. Bakhtine : Esthétique et théorie du roman p. 175 — 176

نستعين ببعض الإشارات لنقيم جوابا واضحا، ذلك أننا نجد باختين يميز بين التهجين الارادي، والتهجين اللاإرادي؛ فالروائي يقصد إلى التهجين إراديا بينما يقع التهجين عادة بين اللغات في كلام الناس اليومي المألوف، ولكنه لا يكون إراديا، بل يدخل في سياق تبادل التأثير المألوف بين اللهجات واللغات التي تتعايش في حقل إجتماعي واحد. وهذا النوع من التهجين ليس له بعد جمالي إطلاقا، وإنما تتحاور اللغات بطريقة إبداعية أدبية، في التهجين الإرادي داخل الفن الروائي.

هناك أيضا توضيح آخر يقدمه باختين بصدد تحديد طبيعة التهجين، هو أن العلاقة بين اللغتين اللتين يتولد عنهما التهجين تكون في عمقها علاقة غير متكافئة، فهناك عادة لغة مُشَخَّصَةٌ، ولغة أخرى مُشَخِّصَةِ، وهذا ما أوضحه في قوله :

«إن صورة اللغة بوصفها هيمنة قصدية؛ هي قبل كل شيء هُجْنَةٌ واعية، بخلاف الهجنة التاريخية ـــ العضوية الغامضة لسانيا، **إنها بالضبط ذلك الوعي بلغة من جانب لغة أخرى،** إنها النور الذي يلقيه عليها وعي لساني آخر. **ويمكن لصورة لغة أن تبني فقط من وجهة نظر لغة أخرى مقبولة على أنها بمثابة معيار.**»(7)

ومسألة أخرى لها أهميتها البالغة في تحديد طبيعة الهجنة اللغوية داخل الرواية، وهي متعلقة بالطابع المزدوج : الفردي، من ناحية والجماعي من ناحية أخرى للغات الخاضعة للتهجين، فهي لغات تتمظهر في الرواية من خلال وعي الأفراد (أصوات الأبطال مثلا)، ولكنها في بعدها الأقصى تعبير عن وجهات نظر إجتماعية أو عن رؤى متباينة للعالم(8).

ومن مميزات التهجين أيضا أن يكون هناك على الأقل، صوتان لغويان أو وعيان، حاضران معا الزاميا في ملفوظ واحد، لأن هناك أشكالا أخرى من الحوارية لا يشترط فيها حضور إزدواجي مباشر للغتين.

ولكي نوضح هذا الأمر ـــ متفادين النقص الحاصل في تقديم النماذج الحية عند باختين أثناء صياغته لأفكاره ـــ نعطي مِثالا مستمدا من أفضل النماذج التي كان يراها الناقد نفسه معبرة عن الرواية الديالوجية (الحوارية)، ففي رواية «دوستو يفسكي «الفقراء» يَتمُّ عادة المزج في ملفوظ واحد بين صوتين أو لغتين أو موقفين، ومن خلالهما تتم صياغة هجنة لغوية يكون لها دلالة معينة في سياق العمل الروائي بكامله، وأفضل مثال يمكن أن يقدم في هذا الصدد ما

---

(7) باختين «المتكلم في الرواية» ترجمة د. محمد برادة مجلة فصول عدد 2 / 1985. ص 114. عمود : 2. فقرة : 5

(8) المرجع السابق ص 115. عمود 1. فقرة : 2

ورد في رسالة وجهها البطل «مكار ديفوشكين» لصديقته «فرفارا ألكسفينا» :

«متى تكفين عن تعذيب نفسك هذا التعذيب كله بدون داع، ألا تخجلين ؟ هلّا عقلت يا ملاكي الصغير ؟ كيف يمكن أن تدور في رأسك خواطر كهذه الخواطر ؟ ما أنت بمريضة يا روحي، ما أنت بمريضة قط، بالعكس، أؤكد لك أنك كالزهرة نضارة وتفتحا. صحيح أنك شاحبة بعض الشحوب، ولكنك كالزهرة نضارة مع ذلك. ثم ما قصة تلك الأحلام والرؤى التي تسترسلين فيها ؟ دعي عنك هذه السخافات، يا يمامتي، ولا تفكري فيها بعد الآن قط، هل تفهمين، لماذا لا أسترسل أنا في مثل تلك الأحلام ؟ هل ترين أنني أحلم ؟ هل ترين أن لي رؤى كتلك الرؤى ؟ أجيبي ! هلّا اقتديت بي يا «متوتشكا»، إنني أعيش حياة هادئة. أنام نوما مريحا، وأتمتع بصحة جيدة، ذلك شيء يسر القلب ياعزيزتي، انسي هذه الخزعبلات يا حياتي، انسيها.»(9)

سنلاحظ بوضوح أن هذا المقطع السردي قد صيغ مع ذلك بطريقة حوار، إلا أنه في الأصل ليس حوارا بين شخصين حاضرين، ولكن بين لغتين أو وعيين حاضرين بواسطة التهجين اللغوي ضمن ملفوظ واحد، هو ملفوظ ــ البطل دفوشكين، لذلك سنرى أن هناك لغة مُشَخَّصَة هي لغة الصديقة الغائبة بذاتها ولكنها حاضرة بوعيها من خلال لغتها الخاصة المنقولة بواسطة اللغة المُشَخِّصَة. والتشخيص اللغوي في هذه الفقرة له شكلان شكل مباشر وشكل غير مباشر، فعندما يقول ديفوشكين :

ــ ما أنت بمريضة يا ملاكي الصغير، يفرض صوت لغوي اخر نفسه داخل الملفوظ، وهو صوت الصديقة التي تقول : أنا مريضة. وعندما يقول «ديفوشكين» : ما قصة تلك الرؤى والأحلام التي تسترسلين فيها، فإننا ندرك بأنها أَحْلَامُ ورؤى الصديقة التي لا شك أنها عبرت له عنها في السابق. وإذا نحن مضينا مع الملفوظ إلى نهايته نلاحظ أن وراء الصوتين موقفين أساسيين من العالم : أحدهما ينظر إلى الحياة نظرة تشاؤمية ــ وهو موقف الصديقة ــ والآخر ينظر إلى الحياة بتفاؤل، وكلا الموقفين (الوَعْيَيْن) تمت صياغَتُهما بواسطة التهجين في ملفوظ واحد له طابع حواري.

— 4 —

العلاقة المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللغات :

هذا هو الشكل الثاني من أشكال الحوارية بين اللغات في الرواية، ويعطيه «باختين» وصفا

(9) انظر رواية دوستو يفسكي «الفقراء» ــ الأعمال الكاملة ترجمة سامي الدروبي ــ دار الكتاب العربي للطباعة والنشر / ج : 1. 1967. ص : 143.

آخر حين يجعله بمثابة **إضاءة متبادلة** بين اللغات، وهي **إضاءة** لا يشترط فيها ــ كما هو الشأن في التهجين ــ حضور لغتين في ملفوظ واحد، وإنما تظهر في الملفوظ لغة واحدة، غير أنها مقدمة في صورة آنية (actualisée)، ولا يمكنها بالطبع أن تحصل على هذه الصورة الآنية إلّا إذا قُدِّمَتْ بواسطة وعي لغة آنية خَفِيَةً تعمل بشكل غير مباشر. هذه العملية يسميها باختين أيضا الأسلبة (La stylisation). ونجد هنا تداخلا نظريا دقيقا بين مفهومي التهجين والأسلبة بحكم أن في كل منهما توجد لغة مشخَّصة وأخرى مشخِّصة.

ولكي نميز بين التهجين، والأسلبة نضع الصياغتين التاليتين :

التهجين : لغة مباشرة أ، مع / ومن خلال لغة مباشرة ب في ملفوظ واحد.

الأسلبة : لغة مباشرة أ، من خلال لغة ضمنية ب في ملفوظ واحد.

والفرق الأساسي ــ كما يتضح ــ كامن في أن اللغة ب في التهجين حاضرة في الملفوظ بينما هي ضمنية فقط في ملفوظ الأسلبة. وعلى العموم لا بد من وجود لغة مهيمنة، وأخرى مُشَخَّصَة سواء في التهجين أو في الأسلبة.

ولكي نقدم مثالا عن الأسلبة ــ نفتقده أيضا عند باختين على الأقل في المقال الذي نعتمد عليه ــ نأخذ المقطع التالي من رواية أحمد المديني «زمن بين الولادة والحلم»، وهو مقطع استشهدنا به غير مرة في مجال توضيح خلق صورة اللغة أو ما سميناه **بالتعبير بالبناء اللغوي** :(10)

«.. ووقف الرجل، وأوقف، وبكى واستبكى، وكان موقفا جليلا مهيبا. سَيُرْفَعُ الكَرْبُ، يُرْخَى اللجام، تُرفع عقيرة مولانا الإمام ... وبخٍّ بخٍّ : بلغني، فيما بلغني، وبُلِّغْتُ فيما بُلِّغْتُ، ولقد أَبْلِغْتُ وَبَلِّغْ لِي، وعن السلف الصالح، وغار حراء، وبحار المعرفة السبع، وصلنا أنه يا سيد الرجال، لا بد من .. (ويغضي من مهابته).. لا بد من بناء سور من حديد على الجدران، فتنفس القوم الصعداء.. عداء.. داء وقام بعدها سيد الناس ليفاجىء الناس : لنشرب الليلة نخب معرفة حكمة الإمام.. مام.. مام.»(11)

إن اللغة الوحيدة التي تظهر هنا بشكل مباشر هي لغة القدماء وهي تعبر عن موقف، وعن إديولوجيا، ولكنها معروضة أمامنا بشكل جديد وهذا هو الوجه الآني الذي اتخذته ضمن

---

(10) يمكن الرجوع إلى مقالنا : «زمن بين الولادة والحلم» «المغامرة اللغوية والبناء الروائي» بمجلة أقلام (المغربية) أكتوبر 1977 ص. 48.

(11) أحمد المديني «زمن بين الولادة والحلم» «دار النشر المغربية. 1976 ص. 71.

الملفوظ، إنها لغة **محينة** actualisée [حسب ترجمة د. محمد برادة]، ولا يمكن للغة أن تُحَيَّنَ أو تُرْسَمَ لها صورةٌ معينة إلّا من خلال صوت آخر (لغة أخرى) غير أن هذه اللغة الواصفة غير ظاهرة في المثال، وإن كانت مع ذلك قابعة خلف اللغة الموصوفة لأن علامات وجودها ظاهرة في صورة اللغة المشخَّصة، في التكثيف، والتصديع، فاللغة المنقولة إلينا تبدو مركبة من مصادر مختلفة أي من نصوص متعددة كما أنها خاضعة أحيانا لعلاقات اعتباطية، وهي لهذا السبب اكتسبت مشروعية مُنَاقَضَةِ نَفْسِها بِنَفْسِهَا، إن وعي لغة أخرى متوارية وخفية هو الذي عَمِلَ إذن على إظهار اللغة المُؤَسْلَبَةِ ضد نَفْسِهَا، وعلى هذا النحو ينبغي أن نفهم ما قاله «باختين» بصدد الحوارية المتجلية في الأسلبة :

«هذا الوعي اللساني للمُؤَسْلِب، ولمعاصريه، يباشر عمله اعتمادا على المادة الأولية للغة المُؤَسْلَبَة، ولا يتحدث المُؤَسْلِبُ عن موضوعه إلا من خلال تلك اللغة التي سيؤسلبها، والتي هي «أجنبية» بالنسبة إليه، لكن هذه اللغة الأخيرة هي نفسها مُقَدَّمَةٌ في ضوء الوعي اللساني المعاصر المؤسلب، فاللغة المعاصرة تلقي ضوءا خاصا على اللغة موضوع الأسلبة، **إنها تستخلص منها بعض العناصر، وتترك بعضها الآخر في الظل**، (...) وباختصار، إنها تخلق صورة حرة للغة الآخرين، لا تترجم إرادة ما سَيُؤَسْلَبُ فحسب، بل أيضا الإرادة اللسانية والأدبية المُؤَسْلِبة»(12)

إن الفقرة التي أخذناها سابقا من رواية «زمن بين الولادة والحلم» تشكل مثالا واضحا عن الأسلبة الروائية، لأنها تعبر أولا عن طابع تقليدي، لغوي، وإديولوجي، كما أنها تعبر ضمنيا عن موقف معاد لذلك الطابع، بما لحق تلك اللغة ذاتها من تفسخ عند أسلبتها.

وليس من الضروري أن تكون الأسلبة خالصة في عمل روائي بكامله، فقد تتنوع أشكال الحوارية كأن ينتقل المبدع من الأسلبة إلى التهجين أو العكس، ولهذا نجد الرواية المشار إليها سابقا تفسح المجال للغة المُؤَسْلِبَة بأن تُعَبِّرَ عن نفسها بشكل مباشر.

«هل يطمح أبناء السبيل التائهون في كل مَهْمَهٍ، الناعسون ولا رقاد، هل يطمع أبناء السبيل أن يهل ضوءك فوق رؤوسهم. حكاياتنا ورضى أولياء الله، ودعوات عرافتنا المقدسة، وقذى العيون المستسلمة ترتفع إليك تسعل قبل الوصول ـــ يالسعال النجوم ! ـــ فلا تستجيب.»(13)

هنا يتم انتقاد الصوت الآخر مباشرة بلغة مجسدة وحاضرة في الملفوظ، وهكذا تنتقل

---

(12) باختين «المتكلم في الرواية» ترجمة د. محمد برادة. ص. 115. عمود : 2 فقرة : 4.

(13) أحمد المديني «زمن بين الولادة والحلم» ص. 72.

الحوارية من الأسلبة إلى التهجين، وهذا الإنتقال يسميه «باختين» **تنويعا** (Variation)(14)

إن تحطيم اللغة عن طريق الأسلبة يسمى **أسلبة بارودية**(*)، وهي غالبا ما تحمل موقفا ساخرا من اللغة الموضوع. والمثال الذي قدمنا من رواية زمن بين الولادة والحلم يسير في هذا الإتجاه(15) غير أن الأسلبة في نظر باختين يمكنها أن توافق بين نوايا اللغة المُؤَسْلَبة ونوايا اللغة المُؤَسْلِبَة، فتعبر هذه عن موقفها من خلال صورة تلك، ويبدو أن هذا النوع ــ بالنسبة لباختين ــ هو أكثر أشكال الأسلبة شيوعا. ونتصور أنه يَجْمَعُ فيه كلّ أنواع إدماج النصوص اللغوية السابقة في نص معاصر، وجَعْلِها تعبر بطريقة تلقائية عن نوايا اللغة الخفية المُؤَسْلِبة.

ــ 5 ــ

الحوارات الخالصة :

يقصد باختين بالحوار الخالص ما سماه أفلاطون منذ زمن بالمحاكاة المباشرة (mimésie)(16) أي حوار الشخصيات فيما بينها داخل الحكي. وباختين كعادته يستخدم صيغا متعددة للتعبير عن الشيء الواحد، لذلك نجده يتحدث أيضا عما يسمى «**الحوارات الدرامية الخالصة**» ثم عن «حوار الرواية» وهو يقصد دائما حوار الشخصيات المباشر في الحكي.

إن الحوار الخالص بالنسبة إليه لا يكون قاصرا على الأغراض الذاتية النفعية للشخوص ولكنه يتغذى من الحوارية الكبرى في الرواية أي من التهجين والأسلبة، وهذا هو معنى قوله :

«وحوار الرواية نفسه، بصفته شكلا مُكَوِّناً، مرتبطٌ ارتباطا وثيقا بحوار اللغات الذي يرن داخل الهجنة وفي الخلفية الحوارية للرواية»(17)

---

(14) باختين «المتكلم في الرواية» ص. 115. عمود 2 فقرة : 5.

(*) البارودية تعني محاكاة ساخرة.

(15) نجد نفس الأسلبة البارودية في رواية «اليتيم» لعبد الله العروي. انظر الرواية دار النشر المغربية 1978. من ص. 48 إلى ص. 53. ويمكن الرجوع إلى معالجتنا لمسألة التعبير بالبناء اللغوي أو تشخيص اللغة في دراستنا لهذه الرواية ضمن كتاب : الرواية المغربية ورواية الواقع الإجتماعي ــ دار الثقافة 1985. ص. 340 ــ 341.

(16) انظر تحليل رأي أفلاطون على ضوء علم السرد الحديث في كتاب :
Genette. Figures 2. seuil. 1979 p : 50

(17) باختين «المتكلم في الرواية» ترجمة د. محمد برادة مجلة فصول ص. 116 عمود 2 بداية الفقرة : 2.

إن حوار الرواية **إذن مندمج في حواريتها العامة**، وإذا كان له ما يميزه من حيث شكل الكتابة، وغياب الراوي، فإنه مع ذلك خاضع لنفس المقاييس التي يخضع لها التهجين والأسلبة، فهو أيضا تعبير عن تصارع أنماط الوعي، والرؤى للعالم كما أنه توجد بين اللغات المتحاورة عبره، لغة مُنَظِّمَة ومُؤَسْلِبَة.

— 6 —

يتأكد لنا — كما بينا من خلال تحليل الأشكال الثلاثة المُكَوِّنة لحوارية الفن الروائي — أن الغاية من استخدام تلك الأساليب هي خلق صورة للغة، بدل استخدام لغة مباشرة للتعبير. والرواية من هذه الناحية لا تتحدث بأسلوب واحد مباشر، ولكنها تتحدث بصورة مُشَكّلَةٍ من أساليب مختلفة، تُشَخِّصُ مواقف متباينة، كما أنها — في الواقع — لا تُكْتَبُ بواسطة اللغة، **وإنما بواسطة الدلالات والتصورات التي تحملها جملة من اللغات**. ومع أن باختين كان يشير بشكل خفي إلى هذه المسألة عندما ميز بين التهجين الإرادي والتهجين اللاإرادي، إلا أن توضيحها بما فيه الكفاية تم على يد «تودوروف»، وهو بصدد مناقشة مبدأ الحوارية الذي أعطاه تسمية جديدة (التناص) — اعتمادا على اقتراح جوليا كريستيفا فقال :

«إنه على المستوى الأكثر بساطة، كل علاقة بين ملفوظين تعتبر تناصاً.. فكل نتاجين شفويين، أو كل ملفوظين يحاور أحدهما الآخر، يدخلان في نوع خاص من **العلاقات الدلالية** نسميها علاقات حوارية.»(18)

إن ما هو أساسي في الحوارية، ليس هو إيجاد علاقة منطقية أو شكلية أو بلاغية(*) بين ملفوظين بل تحقيق علاقة دلالية، أو حوار فكري يظهر من خلاله تباين معلن في المواقف. وعلى ضوء هذه الحقيقة يمكن فهم ما قاله باختين بصدد التهجين القصدي :

«في هجنة قصدية لا يتعلق الأمر فحسب (وليس كثيرا) بمزج أشكال أسلوبين أو لغتين وإشاراتهما، وإنما يتعلق الأمر، قبل كل شيء بالصدمة التي تصيب وجهات النظر حول العالم داخل تلك الأشكال.»(19)

إن مفهوم الحوارية الباختيني لا تظهر أهميته القصوى إلا عند مراجعة الأسس النقدية

---

(18) T. Todorov. (Mikhail Bakhtine, le principe dialogique. seuil. 1981. p. 95 — 96

(*) وهذا لا يعني مع ذلك أن المظهر البلاغي الأسلوبي، أو الشكلي للرواية ليس له دور على الإطلاق، بل هو وسيلة لفرض الدلالات الأساسية على المتلقي.

(19) باختين «المتكلم في الرواية» ص. 115 عمود : 1 فقرة : 2.

التقليدية التي تناولت الفن الروائي بالتحليل دون أن تتزود بمعرفة دقيقة لطبيعته الخاصة، ففي الوقت الذي كان فيه النقد البلاغي التقليدي يتعامل مع الرواية باعتبارها وحدة أسلوبية يمكن إسنادها إلى المؤلف باعتباره فردا له وعي مُفَرّد، نجده الآن قد أظهر عجزه التام عن فهم طبيعة تكوين الرواية، ذلك أن الكاتب نفسه لا يَظْهَرُ من خلال عمله الذي أبدعه بنفسه، إلا باعتباره صوتا واحدا من الأصوات المتحاورة، وإذا أردنا أن نبحث عن موقفه الخاص علينا أن نتجاوز مستوى الأساليب الفردية إلى «أسلوب» من نوع آخر هو الذي يعمل على تنظيم المواجهة بين تلك الأساليب نفسها، إنه حوار الرؤى، والمفاهيم المتولدة عنها.

لقد جاء مفهوم الحوارية الباختيني كنقيض للمقولة التي نادت بها الأسلوبية التقليدية(20)، وطبقتها بنجاح في مجال الشعر دون أن تحصل على نفس النتيجة في الرواية، ومؤداها : (الأسلوب هو الرجل)(*) فبالنسبة للرواية المعاصرة خاصة، تعتبر صورة اللغة المُجَسَّدة في الحوار بين الأساليب التعبير الوحيد عن موقف المبدع، وأسلوب الروائي في هذه الحالة ليست له طبيعة لسانية مباشرة بل طبيعية مفاهيمية (نسبة إلى المفاهيم). وينسحب الطابع الحواري حتى على الروايات المنولوجية التي تجعل الحوار ستاراً يحجبُ هيمنة الصوت الواحد.

---

(20) أنظر انتقاد باختين للأسلوبية التقليدية في تعاملها مع الرواية ضمن كتابه Esthétique et théorie du roman. Gallimard 1978. p : 86.

(*) وقد بسطنا الكلام عن هذه المقولة في غير موضع من هذا الكتاب.

مراجع بالعربية

أحمد الشايب : «الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية» ط : 6. 1966.

أحمد إبراهيم الهواري : «مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر. دار المعارف ط : 1. 1979.

* — «نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر. دار المعارف ط : 1. 1978.

أ . ف تشيشرين : «الأفكار والأسلوب» دراسة في الفن الروائي ولغته. ترجمة د. حياة شرارة. منشورات وزارة الثقافة والفنون. العراق 1978.

برسي لبوك : «صنعة الرواية» ترجمة عبد الستار جواد. وزارة الثقافة. دار الرشيد للنشر — العراق 1981.

جان كوهن : «بنية اللغة الشعرية». ترجمة محمد الولي، محمد العمري. دار تبقال. البيضاء 1986.

جزيف ميشال شريم (د) : «دليل الدراسات الأسلوبية» المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت لبنان. 1984

جماعة من النقاد : «أسس النقد الأدبي الحديث» ترجمة هيفاء هاشم. وزارة الثقافة دمشق 1966.

جماعة من النقاد : «نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس». ترجمة إبراهيم الخطيب. بيروت 1982.

حميد لحمداني : الرواية المغربية، ورؤية الواقع الإجتماعي.. دار الثقافة. 1985.

* «في التنظير والممارسة دراسات في الرواية المغربية» منشورات عيون. 1986.

* «من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية» منشورات الجامعة 1984.

يحيى حقي : «فجر القصة المصرية» الهيئة المصرية العامة للكتاب 1975.

يمني العيد : «الراوي الموقع، والشكل» مؤسسة الأبحاث العربية. ط : 1. 1986.

كلوديفي ستراوس : «الأنطربولوجية البنيوية» ترجمة د. مصطفى صالح. دمشق 1977.

مارغريت دونا لدسون : «نظرية بياجي في النمو الذهني» من مجلة بيت الحكمة. عدد : 2. 1986. ط : 4.

ميخائيل باختين : «شعرية دوستويفسكي» ترجمة د. جميل نصيف التكريتي. دار توبقال. ط : 1. 1986.

محمد مندور (د) : النقد والنقاد المعاصرون. مكتبة نهضة مصر. القاهرة (دون سنة الطبع).

محمد غنيمي هلال (د) : الأدب المقارن ــ دار الثقافة ــ دار العودة بيروت ط 5. (دون سنة).

ميشال بتور : «بحوث في الرواية الجديدة» ترجمة فريد انطونيوس منشورات عويدات. 1971.

عبد السلام المسدي (د) : الأسلوبية والأسلوب. الدار العربية للكتاب. ط : 2. 1982.

نزار التجديتي : «نظرية الإنزياح عند جان كوهن» ضمن مجلة دراسات سميائية أدبية لسانية عدد : 1 خريف 1987.

سعد مصلوح (د) : «الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية». دار الفكر العربي ط : 2. 1984.

سعيد علوش (د) : «عنف المتخيل في أعمال اميل حبيبي» المؤسسة الحديثة للنشر، والتوزيع. 1986.

عبد المحسن طه بدر (د) : «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر» (1870 ــ 1938) دار المعارف بمصر. 1968.

عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة. دار المعارف 1981.

قدامة بن جعفر : نقد الشعر. مكتبة الخانجي ــ القاهرة. 1979.

رُونيه وليك واستين وارين : نظرية الأدب. ترجمة محي الدين صبحي دمشق. 1972.

ر . م ألبيريس : «تاريخ الرواية الحديثة» ترجمة جورج سالم عويدات بيروت. ط : 1. 1967.

مراجع بالفرنسية

Bernard Valette : ésthétique du roman moderne. NATHAN. 1985.

Elmar Holenstein : «Jakobson» seghers. 1975.

Filippe Hamon : Mise au point sur les problèmes de l'analyse du récit. le français moderne. Juillet 1972. N° 3.

G. Genette : Figures 2 et 3 seuil : 1979 — 1972.

Groupe Mu : Rhétorique générale. Larousse. Paris. 1970.

J. L. Dumortier et Fr. Plazanet : Pour lire le roman. Duclot. 1980.

Marthe Robert : Roman des origines et origines du roman. Gallimard. 1981.

Michael Riffaterre : «essais de stylistique structurale». traduction : Daniel Delas. Flammarion. 1971.
* «l'intertexte inconnu» — in — littérature. N° 41. sept : 1981.

Mikhail Bakhtine : Esthétique et théorie du roman. Gallimard. 1978.
* Marxisme et philosophie du langage Ed. minuit : 1977.
* La poétique de Dostoievski. traduit du Russ par Isabelle Kolitcheff. seuil. 1970.

Oswald Ducrot / Tzvetan Todorov. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Points. seuil. 1979.

Nicolas Ruwet : synecdoques et métonymies.

Pierre Guiraud : essais de stylistiques, ed : Klincksiek. 1980.
* La stylistique, que sais — je ? puf. N° 646. 1979.

Pierre Fontanier : «les figures du discours. Flammarion 1977.

Pierre V. Zima : l'ambivalence romanesque. Proust, Kafka Musil. le sycomore 1980.

R. Barthes : introduction à l'analyse structurale des récits — in l'analyse structurale du récit communications : 8. seuil. 1981.

R. Jakobson : Essais de linguistique générale, Ed : Minuit, 1970.
* Décadane du cinéma — in — Questions de poétique, seuil. 1973.

R. Jakobson et k.Pomorska : Dialogues. Flammarion 1980.

Tzvetan Todorov : Poétique de la prose. Points. seuil. 1978.
* Mikhail Bakhtine le principe dialogique. seuil. 1981.

Unberto Eco : la structure absante, introduction à la recherche sémiotique Ed : Mercur de France. 1972.

Vladimir Propp : Morphologie du conte seuil 1970.

W. Krysinski : Carrefours de signes, éssais sur le roman moderne, Mouton. 1981.

* * *

للمؤلف :

1 ــ «دهاليز الحبس القديم» (رواية) ط 1 : 1979. ط. 2. 1985.

2 ــ «من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية. 1984.

3 ــ «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي»، دراسة بنيوية تكوينية، 1985.

4 ــ «في التنظير والممارسة» (دراسات في الرواية المغربية). 1986

وتَرْجَمَ بالاشتراك كتاب : الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة. لـ : مارسيلو داسكال. ط : 1. 1987.

مكتبة
الأدب
المغربي

«...ومع ذلك فهذا الكتاب لا يرتمي ارتماءً كاملا في أحضان النظريات النقدية الغربية، كما أنه لا يتجاهل بعض المعالم، والمباحث البلاغية العربية التي إذا أعيد النظر فيها يصبح في الإمكان الاستفادة منها في صياغة بلاغة جديدة للرواية، إنه على الأصح يتمثل آراء الآخرين ويصوغ رؤية واحدة يحدوها الحرصُ الشديد على تحقيق أكبر قدر من التماسك والإنسجام المنطقي، وذلك اعتمادا على بعض الأفكار الواردة سلفا في الموضوع، وأغلبها موجود في الثقافة الغربية المعاصرة وبعضها موجود في الثقافة العربية القديمة. وهناك ميل واضح إلى التأكيد على أن بلاغة الرواية إذا أريد لها أن تصبح علما جديدا قادرا على استيعاب تقنية الرواية، ومقوماتها الجمالية، عليها أن تتحول إلى ما يمكن تسميته بأسلوبية الرواية».

HAMID LAHMIDANI

STYLISTIQUE DU ROMAN
INTRODUCTION THEORIQUE

Edit : DIRĀSĀT S.A.L — B.P. 2309 — FES — MAROC — الثمن : 24,00 درهما